This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

WIDENER
HN NDT8 R
3 2044 012 935 763

Harvard College Library

FROM

Miss C. I. Ireland
Cambridge

Neth 1293.2

BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

PSYCHOLOGIE D'UNE VILLE

ESSAI SUR BRUGES

PAR

H. FIERENS-GEVAERT

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1901

PSYCHOLOGIE D'UNE VILLE

ESSAI SUR BRUGES

A LA MÊME LIBRAIRIE

DU MÊME AUTEUR

Essai sur l'art contemporain, 1 vol. in-12 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*. . . . . **2** fr. **50**

(Ouvrage couronné par l'Académie française.)

La tristesse contemporaine (Essai sur les grands courants moraux et intellectuels du XIXe siècle), 3e édit. revue, 1 vol. in-12 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*. **2** fr. **50**

(Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques.)

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

Bibliothèque de la philosophie contemporaine

PSYCHOLOGIE D'UNE VILLE

ESSAI SUR BRUGES

PAR

H. FIERENS-GEVAERT

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1901

Tous droits réservés.

Neth 1293.2

1897-19

HARVARD COLLEGE LIBRARY
APR 7 1904
CAMBRIDGE, MASS.

Miss L. T. Ireland,
Cambridge.

A LA MÉMOIRE DU POÈTE

G. RODENBACH

PSYCHOLOGIE D'UNE VILLE

ESSAI SUR BRUGES

PRÉFACE

Il y a six ans environ l'auteur de *Bruges-la-Morte* me fit part du projet qu'avait un éditeur de Genève, de consacrer une vaste publication illustrée à la célèbre ville flamande. Georges Rodenbach avait accepté la direction de ce grand ouvrage. Comme il savait que chaque année j'allais faire des séjours prolongés à Bruges et que j'étudiais avec une vive prédilection le passé historique et artistique de l'antique Commune, il me demanda de devenir son principal collaborateur. J'acceptai, trop heureux de travailler aux côtés d'un artiste que j'admirais et qui était mon ami. Nous devions nous adresser à trois ou quatre autres écrivains et érudits belges dès que l'éditeur nous aurait demandé d'aborder cette œuvre qui nous passionnait à l'avance. La publication devait consister en une série de *Promenades* dans la ville et ses musées.

Chaque promenade eût rempli une livraison. Rodenbach dans le premier fascicule aurait parlé du Lac d'Amour et du Béguinage; dans le second numéro je devais guider les lecteurs au musée de l'Hôpital devant les tableaux de Memling. Malheureusement l'éditeur laissait Georges Rodenbach sans nouvelles. Le projet chancelait. La mort prématurée du poète vint l'anéantir.

Ce n'est pas sans émotion que j'évoque ces souvenirs en tête du livre où j'ai essayé de ressusciter l'histoire et l'art de Bruges. En dédiant cet *Essai* à Georges Rodenbach j'acquitte une dette de reconnaissance. Le désir qu'il avait de m'associer à cette publication était pour moi un précieux encouragement; je débutais à peine dans les lettres et il n'hésitait pas à m'offrir une collaboration dont j'estimais hautement le bénéfice moral. Il facilitait ma carrière avec une belle générosité et l'on comprendra qu'en réalisant d'une certaine manière le rêve que nous avions fait ensemble, j'éprouve aujourd'hui une profonde tristesse au souvenir de l'ami défunt.

Rodenbach, célèbre et sollicité de toutes parts, perdit sans doute un peu de vue, parmi les offres des éditeurs et des directeurs de revue, ce projet d'une publication sur Bruges. L'idée me tenait au cœur. Pourtant, en y songeant, ma conception s'écarta de celle du poète. Mon plan devint tout autre. Je voulais tenter la *psychologie* de la cité en passant en revue, avec tous les moyens de l'érudition moderne, les grandes époques historiques de la cité. J'exposai pour la première fois ma conception au Cercle Artistique de Bruxelles au mois

de novembre de l'année 1899 dans une conférence sur l'art flamand que j'intitulai : *De Van Eyck à Van Dyck*. Je donnai ensuite une forme synthétique à mon projet dans l'étude que la *Revue des Deux-Mondes* publia sous le même titre au mois de juin de l'année 1900, étude que j'ai intercalée avec quelques modifications dans le présent travail[1].

J'étais bien décidé à exécuter le plus vite possible cet essai psychologique lorsque la *Société d'éditions artistiques* nouvellement fondée, me demanda un texte destiné à encadrer une série de grandes planches représentant les principales curiosités d'art conservées à Bruges. La *Société d'éditions* promettait de faire largement les choses. L'ouvrage rehaussé d'illustrations fastueuses devait être « un monument élevé à la gloire de la Venise du Nord... » J'acceptai : c'était revenir au plan de Rodenbach. J'écrivis une cinquantaine de pages qui furent composées. Mais la *Société d'éditions artistiques* à peine âgée d'un an fit faillite.

Quelques mois se passèrent. Comme une flamme qui couve, mon idée d'une psychologie de Bruges s'agitait en moi. Elle était devenue plus nette avec le temps. Un jour j'en parlai à l'éditeur de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*. M. Alcan ne s'effraya pas de l'importance que les développements sur l'art flamand devaient prendre dans mon livre. Il se souvenait que sa librairie avait publié sous son prédécesseur la *Philosophie de l'art* d'Hippolyte Taine, la *Philosophie de l'architecture grecque* de M. Boutmy, — et de son temps les

1. Voir chapitre XVIII.

ouvrages esthétiques du regretté Guyau et de maints autres philosophes-artistes. Il promit de publier mon volume. Qu'il reçoive ici mes remerciements. Encouragé par un homme tel que lui je devais cette fois aller jusqu'au bout.

En quelques mots voici ma conception.

Toutes les villes illustres se présentent à notre esprit sous une forme humaine et symbolique. Périclès ne disait-il pas d'Athènes qu'il voulait « la dorer et la parer comme une femme coquette »? Les sculpteurs grecs ne nous ont-ils pas montré la cité de Minerve, sous les traits d'une jeune Athénienne, couverte du blanc péplos et couronnée de violettes? Et depuis le temps où Eutychidès créa la figure allégorique de la ville, poètes, peintres et sculpteurs n'ont-ils pas idéalisé la personnalité urbaine par des incarnations féminines? Les artistes ont raison. La ville est un être vivant. Créée par les hommes, agrandie, ennoblie par leurs efforts, souillée souvent par leurs crimes, elle est faite à leur image. Comme l'être humain, elle a ses élans magnifiques, ses hésitations, ses colères, ses troubles. L'existence d'une grande cité peut être retracée exactement comme celle d'un « héros » pour employer l'expression de Carlyle. Sa beauté, sa force, ses créations s'expliquent par l'orgueil, les nécessités, les ambitions de ses habitants; son aspect architectural, ses richesses d'art, sa physionomie extérieure sont en intime harmonie avec les aspirations et le caractère de la population. Pour comprendre l'originalité d'une ville, il faut connaître ses efforts séculaires, il faut entendre battre son âme...

En évoquant les Brugeois d'autrefois parmi les monuments et les merveilles créés par leurs mains, c'est donc « la personnalité » de Bruges que j'entends reconstituer par l'analyse d'un certain nombre de phénomènes intérieurs. N'est-ce point là un essai de psychologie historique et artistique qui méritait notre effort? Nul centre d'art ne pouvait offrir un exemple plus saisissant que Bruges. Comme dans la Grèce du IVe et du Ve siècle avant notre ère, les villes flamandes du moyen âge étaient profondément « individualisées ». Elles apparaissent dans le recul des siècles comme des « êtres » puissants, organisés merveilleusement pour la lutte, jaloux de leur indépendance, de leurs droits, de leurs richesses. Bruges dépasse toutes les autres cités de Flandre en force et en grâce. Ypres et Gand sont à la poétique Commune ce que Thèbes et Sparte étaient à Athènes.

Je ne dissimule point que mon travail a surtout pour objet l'étude de l'art flamand primitif. Si j'ai réussi à jeter quelques lumières nouvelles sur des domaines trop négligés, tels que l'architecture flamande du XIIe au XVe siècle, la sculpture improprement appelée bourguignonne de la fin du XIVe siècle, la peinture brugeoise du XVe siècle mal connue jusqu'à ce jour, je m'estimerai amplement récompensé. Il eût suffi, dira-t-on, de s'en tenir pour cela à l'étude critique des édifices, des tableaux, des monuments de sculpture. Nous estimons certes et nous espérons prouver que, pour bien parler d'une œuvre d'art, c'est à elle-même qu'il faut demander le secret de sa beauté et non à son ambiance. Mais cette beauté prend néan-

moins, aux yeux de l'artiste et de tout homme soucieux de hausser son âme, une ampleur imprévue quand elle est replacée dans son cadre primitif, quand autour d'elle la vie de son siècle se réveille dans les lumières de l'histoire. Nous allons donc évoquer la Bruges ancienne, indiquer les conditions de sa naissance, la montrer ensuite grandissant en puissance, en génie pendant la grande période communale, jetant sous les ducs de Bourgogne les lueurs éblouissantes de sa splendeur épanouie, puis s'affaiblissant, déclinant à la fin du xve siècle pour entrer, cent ans plus tard, sinon dans la mort, tout au moins dans le sommeil profond d'où elle semble vouloir sortir. A chaque âge nous restituerons la part de la beauté qui lui revient dans l'ensemble de l'art brugeois. Pour chaque siècle nous essayerons de montrer comment les besoins sociaux et économiques, l'organisation intérieure, la richesse ou le dépérissement de la ville, l'énergie, l'héroïsme ou les faiblesses des habitants s'extériorisent dans la physionomie monumentale et dans l'ornementation artistique de la Commune. Nous tâcherons ainsi de réveiller Bruges-la-Morte, aux différentes époques de son existence, dans une série de tableaux, où le lecteur replacera facilement, nous l'espérons du moins, les chefs-d'œuvre qui abondent dans la capitale de la West-Flandre.

Il serait puéril de nier le lien qui rattache cet *Essai* aux beaux livres de Taine et j'estime qu'une telle filiation ne peut qu'ajouter à l'intérêt de mon travail. Toutefois, instruit par une étude directe de l'art flamand, des erreurs graves où l'absolu-

tisme d'un système purement platonicien a entraîné le célèbre philosophe, j'ai cherché autant que possible à me placer toujours au point de vue *objectif*, à ne pas me perdre dans l'abstraction philosophique, à ne pas m'égarer dans les vues générales. J'ai voulu reconstituer le *moi* de la cité par l'évocation des faits historiques et l'étude directe de ses créations d'art. En la comparant à un être vivant je m'imposais la tâche de disséquer son organisme, d'analyser les manifestations tangibles de sa personnalité, et non pas seulement d'apprécier son passé en poète et en métaphysicien. Pour l'étude de l'art je crois que ma critique diffère totalement de celle de Taine et le lecteur s'en apercevra, j'espère, dans le chapitre XVIII intitulé : l'*Age d'or de la peinture flamande,* où j'indique brièvement les faiblesses en même temps que la portée du système de critique limité à l'étude du milieu.

La grande famille humaine qui s'agite dans Bruges est guidée par un instinct corporatif qu'elle partage avec toutes les populations des grandes villes flamandes. Il ne faut jamais perdre de vue l'organisation et la puissance des gildes en étudiant l'histoire des trois célèbres communes : Bruges, Gand, Ypres. Ces corporations sont d'essence plébéienne. Les bourgeois enrichis ont pu en dénaturer la fonction, mais en principe elles ont pour objet la protection mutuelle entre gens exerçant une même industrie, entre artisans pratiquant un métier manuel. La célèbre *école* brugeoise, qui produisit les Van Eyck et les Memling, n'est pas autre chose qu'une corporation où se réunissent des peintres, imagiers, enlumineurs, etc.,

pour qui l'art est un *métier* qu'ils exercent avec le plus de probité et le plus de noblesse possibles. Aussi ai-je estimé qu'on ne pouvait reconstituer les figures de ces maîtres, démêler leurs tendances et leurs aspirations qu'en étudiant tout d'abord leur technique. La critique moderne, imprégnée des doctrines de Taine et de Sainte-Beuve, n'a eu que rarement le courage de s'appliquer à l'examen approfondi du métier, de la matière d'art. C'est pourtant la meilleure manière de s'élever jusqu'à l'œuvre même et je souhaite, non sans une secrète ambition, que mes quelques pages sur l'*Age d'or de la peinture flamande* soient à cet égard un exemple suffisamment convaincant, et capable, sinon par sa valeur d'expression, du moins par sa sincérité, de provoquer un prosélytisme sérieux parmi la masse de plus en plus considérable des écrivains d'art.

Paris, 31 décembre 1900.

CHAPITRE I

LA NAISSANCE DE BRUGES. DES ORIGINES AU XIIe SIÈCLE

S'il faut en croire un célèbre humaniste de la Renaissance flamande, Vredius, la fondation de Bruges remonterait au VIe siècle de notre ère. La ville se serait élevée à proximité d'un fort et d'un pont où l'on prélevait un droit sur les marchandises. Le premier sceau communal, employé jusqu'au treizième siècle, représente en effet un pont (*brug*) menant à un castel. Les origines de la cité sont-elles vraiment aussi lointaines que l'affirme Vredius sur la foi d'un manuscrit qui n'est point parvenu jusqu'à nous ? La fondation de Bruges se fit vraisemblablement dans des conditions analogues à celles qui virent naître les autres grands centres commerciaux et industriels du moyen âge et on peut la faire remonter sans trop d'invraisemblance à l'époque des invasions germaniques dans les Gaules. Quelque seigneur franc-ripuaire reconnut sans doute les avantages nombreux que présentait l'emplacement où s'élève actuellement Bruges et fit construire un Burg à l'extrémité du Zwîn ou Suène, large canal naturel qui jusqu'à la fin du XVe siècle relia la ville à la mer. Des serfs vinrent s'abriter sous les murailles du château et bientôt se forma, à l'endroit que l'on désigne actuellement sous le nom de Vieux-Bourg (*Ouden Burg*), une agglomération fortement protégée par un affluent du Zwîn, la Reye

qui offrait vers le midi une défense naturelle. D'après un biographe de saint Eloi, ce *municipium*, c'est-à-dire cette bourgade, comprenait au VIIe siècle — outre le Burg seigneurial, sa motte et son donjon — une maison scabinale, un entrepôt aux laines et des magasins de merciers. Ce fut l'embryon de l'admirable Commune, qu'un vaste port et de nombreux canaux sillonnant les Flandres devaient mettre bientôt en rapport avec tout le monde chrétien.

Une grande partie de la population qui vivait dans le Ouden Burg et aux environs de la cité naissante descendait d'une tribu farouche, les Ménapiens dont les légionnaires romains n'avaient jamais réussi à briser complètement la résistance héroïque. Tandis que toute la Gaule Belgique subissait docilement l'empreinte méridionale, adoptait les lois, les mœurs, la langue même de l'Empire, une race obstinée, indomptable se réfugiait dans la région paludéenne, comprise entre les embouchures de l'Escaut et de l'Yser, et y trouvait un misérable, mais sûr abri contre l'invasion latine. La nature marécageuse, désolée, stérile de leur territoire défendait autant les Ménapiens que leur obstination et leur orgueil natifs. La région déshéritée qu'ils occupèrent fut le pays des Hommes Libres : *het Vrÿe* ou *Land van den Vrÿen* ; dans la suite cette contrée devait devenir l'opulente Flandre maritime, vivifiée sous Charlemagne par un afflux de prisonniers saxons, et où s'épanouirent dès le XIe siècle des villes comme Bruges, Ypres, Furnes.

Les habitants de cette Flandre primitive ressemblent par bien des traits à leurs petits-fils du moyen âge. Dans sa *Flandria Ethnica*, Vredius, à grand renfort d'érudition, se complaît à peindre leur génie industrieux, leur patience inlassable, leur foi profonde dans la religion ancestrale, modification légère du culte d'Odin. Les envahissements répétés de la mer, l'infécondité presque invincible du sol, les menaces cons-

tantes des voisins furent autant d'obstacles opposés au développement du pays des Hommes Libres. Les *Vrÿen* luttèrent avec une énergie têtue et indéfectible contre les hommes et les éléments. Ils furent des marins intrépides et des agriculteurs d'élite. La branche pastorale de la population prospéra la première. De bonne heure, les Flamands ou Flamings connurent la fabrication de la laine et le tissage du lin, ces deux industries qui au moyen âge firent affluer des richesses immenses dans leurs communes. Rapidement aussi *het Land van de Vrÿen* s'était couverte de digues, et le sol conquis sur les flots, remué, travaillé par des bras infatigables, s'était transformé en un terrain extrêmement fertile. Laboureurs et artisans de génie, les Flamands ne perdirent pas le goût de la liberté dans les premières douceurs de l'aisance matérielle. L'autorité féodale s'étendit sur eux, mais légère, peu sensible. Ils cherchèrent à la secouer. Les *Kolve Kerls* des chansons saxonnes et les *Blauvoetins* du roman du Renard sont un souvenir vivant de ces révoltes lointaines. Les communiers de la Flandre médiévale étaient restés pieusement fidèles à cet amour de la liberté que les Hommes Libres leur avaient transmis comme la part la plus précieuse de leurs vertus

L'histoire de Bruges jusqu'au xe siècle reste assez obscure et il est difficile d'y distinguer la réalité de la légende. Il est hors de doute que la cité dut son développement rapide à l'organisation des gildes et corporations urbaines dont l'influence sur la prospérité de toutes les grandes communes flamandes fut décisive. L'origine de ces confréries d'artisans et de bourgeois est fort obscure. Le principe de solidarité et de fraternité qui anime ces associations est emprunté aux gildes populaires de la Germanie et de la Scandinavie déjà connues, avant César, sous le nom de *Frères du Banquet*. Les Saxons émigrés sur les côtes de la Ménapie dans les premiers siècles de notre ère paraissent y avoir

importé l'usage de ces réunions fraternelles, où l'on se jurait mutuelle assistance à l'issue d'un grand repas. Plébéiennes dans leur essence, réunissant les manants, les pêcheurs, les laboureurs, les artisans, ces gildes sous le nom de « Conjuration des Serfs » prirent tout de suite une extension considérable dans la Flandre maritime appelée parfois *littus saxonicum*. Dans les campagnes, sur le bord de la mer elles portaieut le nom de *Wateringues* et c'est aux efforts de ces associations que le pays des *Vrÿen* doit ses polders fertiles. Des gildes de *burgenses* ou bourgeois se constituèrent facilement parmi les populations groupées autour des *burgs* seigneuriaux, et Bruges sans doute vit grandir promptement ces sodalités populaires où se révèle dès la première heure l'indestructible esprit d'association des Flamands et sur lesquelles devait s'appuyer l'histoire entière des grandes communes du « Fleandreland ». Des cités telles que Bruges, Ypres, Gand ne s'élevèrent pas en effet sur les décombres d'anciens municipes romains. Elles ne furent pas créées d'une pièce, non plus, par privilège royal comme les communes de France. Elles se formèrent et s'étendirent d'une manière organique, par l'agglomération de petits groupes qu'animait un même esprit de justice et de fraternité, et qui, par un collectivisme instinctif, s'assuraient la défense de leurs intérêts matériels, industriels, commerciaux, ne demandant au seigneur que la protection des armes pour la sécurité de leur foyer.

Autour du burg comtal, les premières « conjurations » brugeoises pratiquèrent fort probablement l'industrie drapière connue de temps immémorial dans la Morinie et la Ménapie puisque déjà les saies des Morins étaient appréciées à Rome. La fabrication des draps fera la fortune de Bruges et des Flandres, nous le verrons dans la suite, et plus tard les échevins des communes pourront rappeler avec orgueil que « d'anchienneté « leur ville avoit esté totalement fondée de faict et exer-

« cice de la draperie et de ce qui en dépend. » Ces gildes primitives furent largement favorisées par les comtes de Flandre qui loin de redouter la prospérité des communes comme les grands vassaux de France, cherchaient au contraire à y collaborer par tous les moyens possibles. Il arriva fatalement qu'un jour les corporations, sentant leur puissance politique grandir en même temps que leur richesse matérielle, voulurent s'insurger contre la tutelle seigneuriale. Elles se jalousèrent entre elles aussi. Les plus fortes dominèrent cruellement les plus faibles. Ce furent de graves et d'inépuisables sujets de troubles, de révoltes, de guerres intestines, de massacres. La « Conjuration des Serfs » portait donc dans son sein toute la grandeur, tout l'héroïsme et toutes les tristesses de l'histoire communale.

En face et au-dessus du pouvoir démocratique naissant se dressait l'autorité comtale. Le premier comte dont la figure historique se dessine avec quelque netteté, est Baudouin Ier dit Bras de fer, surnommé « *le champion du* « *royaume de France contre les Danois et l'univer-* « *salité des Barbares du Nord* ». Il opposa une résistance vigoureuse aux Normands, releva le Burg brugeois de ses ruines et reçut en récompense de Charles le Chauve le titre de premier *Markgraf* de Flandre. Dès ce moment se constituait un grand comté flamand. Les maîtres naturels de la contrée, descendants de Baudouin I^or^, devaient hommage et fidélité au roi de France, leur droiturier seigneur. Telle fut l'origine des relations étroites qui existèrent pendant des siècles entre les Flandres et la France et favorisèrent l'influence toute-puissante des mœurs, de la littérature, de l'art français sur la formation et le développement de l'esprit brugeois. N'oublions pas d'autre part qu'une partie du comté de Flandre, située sur la rive droite de l'Escaut, relevait de l'Empire d'Allemagne et qu'une pénétration incessante de l'esprit germanique s'exerçait de ce côté. Le commerce brugeois fut de bonne heure en

relations avec les comptoirs liégeois et colonais. Le chemin de Venise et de l'Orient lui fut ouvert ainsi par la grande route du Rhin. A l'origine le génie flamand semble donc s'appuyer sur deux tuteurs de caractères différents : l'inspiration française, si élevée dès le XIIe siècle, et la culture rhéno-mosane, tout imprégnée de luxe byzantin. Ce double courant, si nous le considérons au point de vue artistique — d'une part la noblesse et l'élégance, d'autre part le goût des couleurs opulentes, des matières riches — finira par se confondre et s'harmoniser en une expression nouvelle, indépendante, qui se traduira sous sa forme définitive dans la peinture flamande du XVe siècle.

Ce n'est qu'à partir du XIe siècle que ces combinaisons s'élaborent. L'organisation communale de Bruges s'établit définitivement à cette époque ; la magistrature s'organise, la ville prend conscience de sa vitalité et les marchands brugeois envoient de toutes parts leurs tissus déjà célèbres. Un siècle plus tard nous nous trouvons en présence d'une cité florissante. Le noyau du Oudenburg a engendré une Commune habitée par une population des plus actives et dans laquelle s'élèvent des monuments remarquables, conservés en partie jusqu'à nos jours.

CHAPITRE II

L'ADOLESCENCE DE LA CITÉ. CARACTÈRE ET CULTURE DU XIIe SIÈCLE.

L'adolescence fougueuse, active, brutale et profondément religieuse de la grande cité brugeoise est parfaitement caractérisée par le XIIe siècle. Les comtes de Flandre de cette époque : Charles le Bon, Thierry et Philippe d'Alsace, Baudouin de Hainaut et Baudouin de Constantinople — une série de hautes figures — furent tous grands guerroyeurs et serviteurs fervents de la foi. Ils bâtirent avec zèle des églises et prirent une part considérable aux Croisades. Mais la rudesse héroïque de ce temps se transforme souvent en sauvagerie. Aux grands élans mystiques provoqués par la parole ardente des moines appelant les peuples au secours du Saint-Sépulcre, on voit s'opposer d'épouvantables crimes politiques, commis avec une incroyable audace dans le décor sacré des églises. Tel fut le meurtre de Charles le Bon, prince éclairé, aimé de ses sujets, et qu'une faction politique, dirigée par le prévôt Bertulphe, fit assassiner dans la basilique de Saint-Donat, située dans le Vieux-Bourg de Bruges.

Le burg comtal communiquait avec la vieille église par une galerie supérieure où se trouvait une chapelle. Charles s'y rendait tous les jours pour entendre la messe. Dans la matinée du 2 mars 1126, il distribua,

suivant sa coutume, des aumônes aux pauvres, leur baisa la main en signe d'humilité et se dirigea vers son oratoire. Ayant laissé ses serviteurs à quelque distance il s'agenouilla et commença les sept psaumes de la pénitence. Une pauvre femme à laquelle il venait de donner un denier lui cria à ce moment :

— « Sire comte, gardez-vous ! »

Charles se retourna et aperçut les conjurés derrière lui. L'un d'eux, nommé Bordsiard, abattit son glaive sur le crâne du seigneur. La cervelle jaillit au loin. Les autres meurtriers achevèrent le comte à coups de dagues.

Pendant quelque temps la ville fut terrorisée par le prévôt Bertulphe et ses alliés. Bordsiard et ses hommes d'armes pillèrent le burg comtal, dévalisèrent un grand nombre de maisons. Les marchands fuyaient, les commerçants fermaient boutique et se barricadaient le mieux qu'ils pouvaient. Enfin, Gervais, le camérier du comte Charles, absent de la ville au moment du meurtre, pénétra dans Bruges à la tête d'une troupe résolue. Les assassins durent se réfugier dans l'église où ils avaient commis leur crime. Pendant des semaines ils y restèrent assiégés par toute la population brugeoise à laquelle le roi de France, Louis le Gros, était venu se joindre avec ses chevaliers. Un bélier fut dressé contre la basilique ; du haut de la tour, les meurtriers laissaient tomber d'énormes blocs de granit. Les Brugeois finirent par pénétrer dans le temple. La chapelle comtale offrait un spectacle tragique. Le corps de Charles, éclairé par un flambeau de cire, était étendu au milieu des restes d'un repas. Louis le Gros sur le cadavre de son vassal jura d'exterminer les assassins jusqu'au dernier.

Les créatures de Bertulphe et de Bordsiard avaient refusé de se rendre et s'étaient réfugiées dans la tour. Sans nourriture, réduits pour ainsi dire à l'état de squelettes vivants, les assiégés résistaient, résignés à tout. Il fallut de nouveau employer le bélier, abattre

le clocher dont s'enorgueillissait la ville, incendier l'édifice sacré pour venir à bout de cette poignée d'hommes qui ne cessaient de lancer des pierres. Enfin ils se rendirent. Blêmes, d'une lividité spectrale, hideux de maigreur et de saleté, ils livrèrent leurs poings aux hommes d'armes de Louis le Gros. Ils étaient vingt-sept. Leur mort fut horrible. On les précipita un à un du haut du donjon qu'avait habité leur victime. Leur crâne se fracassait sur le sol. L'un des suppliciés, rapporte un vieux chroniqueur, rebondit sur les pierres et eut encore la force de faire le signe de la croix...

L'âme médiévale se formait ainsi dans le choc violent des instincts les plus barbares et les plus purs. Le meurtre était fréquent, comme le désintéressement sublime. Les marchands, négociants, artisans, plus éloignés que les nobles des passions contemporaines, avaient, eux aussi, leurs élans collectifs de foi et leurs fièvres guerrières. La vie sociale, toutefois, s'embellissait au XIIe siècle d'une culture intellectuelle et artistique très vivace, tout au moins chez les seigneurs. Certes Charles le Bon ne trouvait rien de mieux pour séduire les délégués de ses ennemis que de s'enivrer avec eux. Sa diplomatie restait sommaire. Il savait que ses adversaires ne résisteraient pas à l'offre d'une large ripaille arrosée d'une somptueuse beuverie. Ivres, repus, ils se laissaient arracher toutes les concessions. Revenus de leur surprise, ils oubliaient, il est vrai, leur promesse. Pour les en faire souvenir il eut sans doute fallu organiser une fête quotidienne pour leur ventre et leur gosier. Au reste, cet amour de la bonne chère était traditionnel à la cour des comtes de Flandre. Baudouin à la Hache, le grand justicier, le défenseur intègre de la plèbe, se trouvant cloué au lit par la paralysie et la fièvre, mangea une oie grasse à l'ail, malgré la défense de son médecin. La volaille l'étouffa et le noble comte mourut d'indigestion. Les ancêtres de Gargantua ont dû se signaler par des traits de ce genre.

Ce souci d'une existence plantureuse, assez général du reste au moyen âge, n'empêchait point les seigneurs de tourner leur esprit vers des préoccupations élevées. Ils encouragèrent les lettres. Les édifices construits par leurs soins sont d'un goût remarquable : il suffit de citer l'église de Saint-Basile ou chapelle du Saint-Sang à Bruges, du règne de Thierry d'Alsace, et les charmantes parties romanes du Château des Comtes ou 'S Gravensteen de Gand, dues à Philippe d'Alsace. On croit généralement que la littérature flamande ne date que du XIIIe siècle, époque où vécurent le chroniqueur Melis Stoke et le célèbre clerc de Damme, Jacob Van Maerlant. C'est une erreur. Le XIIe siècle flamand, et même le XIe, eurent leurs poètes et leurs prosateurs. Les noms en sont bien oubliés : Calpstal, Noidekyn, Claes Verbrechts ou Verbrechten, Willem Utenhove d'Aerdenburg Segher Dieregodgaf. Il ne subsiste de leurs œuvres que quelques bribes, des fragments sans suite, assez néanmoins pour prouver que la variété du *niederdeutsch* ou langue *thioise,* que l'on parlait dans les Flandres, prend sa forme écrite dans leurs compositions bien avant que Van Maerlant l'eut soumise à son inspiration géniale.

Toutefois, reconnaissons-le, la vie littéraire dans les Flandres était d'importation presque uniquement romane. Les *sagen, boerden, loghene* (fables) des écrivains flamands ne sont, la plupart du temps, qu'une transcription des romans français tirés des cycles d'Arthus, de la Table Ronde, de Charlemagne : les aventures et hauts faits de Perceval, de Tristan, de Lancelot, de Galehot, de Roland à Roncevaux, etc. Les trouvères méridionaux recevaient bon accueil à la cour comtale. Philippe d'Alsace s'était attaché Chrétien de Troyes, qui lui dédia son *Roman du Saint-Graal,* et écrivit d'ailleurs tous ses poèmes en Flandre. Baudouin le Courageux, gendre de Philippe d'Alsace, fut aussi, paraît-il, un lettré. Il avait non seulement toutes les qualités guerrières d'un chevalier accompli,

mais il était versé dans la grammaire, la rhétorique et la poésie. Il savait par cœur, assure son biographe, le *Traité de la Consolation* de Boèce ainsi que plusieurs autres ouvrages. Sa mémoire était si fidèle qu'elle lui tenait lieu de livre. Enfin le héros de la quatrième croisade, Baudouin de Constantinople, une des plus nobles figures de la Flandre médiévale, favorisa avec passion le développement intellectuel de ses sujets. Il fit composer une sorte d'histoire universelle, première tentative de ce genre dans les provinces flamandes, connue sous le nom de: *Histoires de Baudouin*. Entouré de ménestrels, de trouvères, de jongleurs, aux « gestes » desquels il prenait grand plaisir, il cultivait lui-même la poésie, et, preuve nouvelle de la puissante attraction exercée à ce moment par l'art français, composait ses fabliaux ou lais en langue provençale. Toutefois l'esprit bourgeois des Flandres réagit assez rapidement contre l'idéalisme passionnel et chevaleresque de la poésie courtoise venue de France. Les négociants un peu terre à terre de Bruges et de Gand se moquaient volontiers des jolies fables méridionales, de ces *truffen van minne en van stride*. La satire du Renard, *van den vos Reinaerde* était faite au contraire pour leur plaire. Les personnages de ce bestiaire dramatisé ont connu la Flandre de bonne heure et doivent à l'humour flamand quelques-uns de leurs traits essentiels. Ce fut un docteurs de Gand, Maître Willem, qui au siècle suivant, fixa dans un chef-d'œuvre de vie goguenarde, la version définitive de la fameuse épopée. L'esprit démocratique s'était éveillé trop rapidement dans les grandes communes du comté, à Bruges, à Ypres, à Gand, pour ne point se complaire dans le symbolisme révolutionnaire du célèbre roman, pour ne pas applaudir à la verve intarissable de Maître Renard, le manant souple, hardi, gai, narguant sans pitié le Loup, en qui s'incarnait la force brutale du seigneur.

CHAPITRE III

BRUGES AU XIIe SIÈCLE

Bruges, toutefois, n'avait pas à se plaindre des seigneurs. Les comtes étaient intervenus avec un rare bonheur dans les affaires communales. Warnkœnig, qui le premier a démontré à quel point la prospérité des grandes cités flamandes avait dépendu des libertés corporatives, a écrit : « Les comtes de Flandre et les « autres seigneurs territoriaux du pays étaient plus « éclairés que la plupart des princes du nord de la « France ; ils souffrirent ou laissèrent subsister les « vestiges de l'*ancienne liberté germanique* (allusion « aux *Frères du Banquet*) dans les villes où ils s'é- « taient conservés... Ils augmentèrent les privilèges « municipaux partout où ils le crurent sans danger et « amenèrent doucement et progressivement depuis le « commencement du XIIe jusqu'à la fin du XIIIe siècle, « en évitant tout bouleversement et toute collision, « l'organisation libre des villes à une hauteur qu'elles « n'avaient atteinte que dans peu de pays... La con- « duite de ces princes était dictée par une saine poli- « tique ; le commerce et l'industrie, stimulés par les « gildes et corporations, avaient promptement enrichi « les habitants des villes, qui n'auraient pu obtenir ce « résultat sans liberté ni sécurité... Les comtes trou- « vèrent dans les bourgeois un appui souvent plus « solide que celui de leurs vassaux : ces bourgeois

« combattaient pour leurs propres intérêts, lorsqu'ils « aidaient leur prince à repousser les ennemis du « dehors, et leurs caisses étaient constamment ouvertes « dans ses besoins. »

Une élite de bourgeois, groupée en confréries guerrières, exerçait le « noble métier des armes » et pouvait prêter main-forte au comte et défendre la ville en cas de besoin. En échange de leur concours militaire et financier, le seigneur accordait aux corporations les chartes ou *keuren* établissant les droits des communiers. Bruges jouissant d'une liberté considérable, possédant un trésor municipal, une magistrature indépendante, votant elle-même presque tous les impôts, constituée en somme sur le pied d'une vaste gilde, se développait, grandissait sans arrêt. Les Croisades avaient imprimé un élan vigoureux au commerce. Des relations suivies s'étaient établies entre l'Allemagne, la France, la Belgique. La « capitale » de la Flandre maritime devint au XIIe siècle le grand comptoir d'échange entre Novgorod et l'Orient. Dès lors l'extension de la grande Commune ne connut plus d'arrêt jusqu'au XVe siècle.

L'histoire de cette prospérité est étroitement liée à celle du Zwîn. Ce bras de mer s'étendait jusqu'à la ville dans laquelle il pénétrait sous le nom de Reye. Au XIIe siècle, le Zwîn était canalisé. A mi-chemin de la mer, les Brugeois avaient construit le port de Damme, où affluaient les navires de toutes les nations : « Le « port est si large et si profond, — écrit le panégyriste de « Philippe-Auguste, Guillaume le Breton, — qu'il pour- « rait contenir notre flotte tout entière. Là s'élève une « ville admirable, heureuse des eaux qui la baignent « et coulent doucement de son territoire fertile, fière « de son port si près de l'Océan. Nous y avons trouvé « des richesses apportées par les navires de tous les « points de la terre, de l'argent en lingots, de l'or aux « reflets fauves, des étoffes de Venise, des tissus de la

« Chine et des Cyclades, des pelleteries de Hongrie, « les graisses précieuses qui donnent aux étoffes la « couleur écarlate, et les radeaux chargés de vins qui « étaient venus de Gascogne par La Rochelle, du fer, « d'autres métaux, du cuivre, les laines d'Angleterre « et les draperies de Flandre. »

Quelques navires s'avançaient jusqu'à Bruges même et jetaient l'ancre dans de vastes bassins dont il nous reste un vestige, le délicieux Lac d'Amour, *het Minnewater,* vaste réservoir qui portait autrefois la fortune brugeoise, à présent miroir mélancolique où se reflète le deuil moussu des quais déserts. Le port de Damme était muni d'engins perfectionnés. Les premières écluses à sas — que l'on croyait pouvoir attribuer à Léonard de Vinci — furent, dit-on, creusées par des Brugeois. Les Flamands étaint connus dès lors dans tous les pays chrétiens pour leur habileté commerciale et industrielle. Le caractère démocratique de leur civilisation ne se reflétait par aucun signe avilissant dans leur constitution corporelle. Dans sa même *Philippide,* Guillaume le Breton vante « leurs vêtements brillants, leur taille « élevée, leur grande beauté de formes, leur riche « chevelure, leur teint coloré et leur peau blanche ». Tels devaient lui apparaître les habitants de cette Bruges si prospère pour laquelle il épuise les termes laudatifs : « Bruges, qui fabrique des bottines pour couvrir les « jambes des puissants seigneurs, Bruges riche de ses « grains, de ses prairies et du port qui l'avoisine. »

Pour comprendre le luxe naissant de la Flandre, il ne faut pas oublier que le XIIe siècle, commencé dans des troubles sanglants et par le meurtre de Charles le Bon, s'acheva dans la féerie éblouissante de la quatrième Croisade. Comment ne pas pressentir le caractère somptueux du XIIIe siècle brugeois en lisant, dans Villehardouin, l'étonnement admiratif des Flamands à la vue de Constantinople. « Un spectacle enchanteur se « déroula sous leurs yeux. Constantinople n'était plus

« qu'à trois lieues et on l'apercevait s'élevant au-dessus « des flots azurés de la Propontide avec ses hautes « murailles, ses trois cent quatre-vingt-six tours, ses « dômes, ses palais. Puis les rives du Bosphore, jus- « qu'à l'Euxin et l'Hellespont, éclairées par le soleil « levant, présentaient aux yeux l'immense et pompeux « tableau de leurs campagnes couvertes des plus riches « productions de la nature, semées d'innombrables « villes et offrant à l'imagination des Croisés l'aspect « d'un paradis terrestre. Les Flamands, qui n'avaient « jamais vu que les plaines brumeuses de leur patrie, « avec leur horizon borné par de sombres forêts ou les « côtes jaunâtres de l'océan du Nord, étaient dans le « ravissement. Toute l'armée tremblait de surprise et « de crainte, car la grandeur du spectacle augmentait « dans son esprit la grandeur de l'œuvre qu'elle allait « consommer. »

Baudouin de Constantinople, suivant une tradition légendaire, envoya à Bruges un immense dragon doré, forgé par des artistes byzantins et enlevé, croit-on, d'une tour de Saint-Pierre à Constantinople. Le monstre de cuivre fut hissé sur le Beffroi communal. Pendant des siècles, il provoqua l'envie des villes environnantes. Les cités prirent les armes, marchèrent les unes contre les autres pour la possession de cette chimère ondoyante et étincelante. Le peuple de Gand prétend que le dragon de son Beffroi n'est autre que le fabuleux animal enfanté par le génie des ouvriers grecs. Il n'en est rien ; la créature fantastique disparut dans un incendie. Elle venait on ne sait trop d'où ; elle partit on ne sait trop comment. Pendant longtemps sa silhouette sinueuse et brillante couronna le Beffroi de la Commune ainsi qu'une flamme solidifiée, symbolisant cette pompe orientale qui fascina les Flamands au début de leur histoire et se répandit dans leurs goûts, dans leurs mœurs, dans leur art pour y jeter un vêtement perpétuel de faste, un éternel nuage d'or.

CHAPITRE IV

L'ART ROMAN A BRUGES

On nous peint généralement le XIIe siècle comme une époque grossière. Rien n'est plus faux. La rude fougue des sentiments, l'expansion des instincts matériels, n'empêchaient nullement les peuples romans et germaniques de chercher des joies dans la poésie et l'art. Une civilisation très avancée s'épanouissait à ce moment dans la contrée que l'on désigne actuellement sous le nom de Belgique, civilisation presque toute ecclésiastique et qui tirait son éclat et sa force des innombrables monastères élevés dans le pays. Il reste peu de vestiges en Flandre de cette puissante culture du XIIe siècle; par contre les villes du bassin de la Meuse en ont conservé des traces merveilleuses. Il suffit de mentionner les pittoresques et élégantes églises de Sainte-Croix et de Saint-Barthélemi à Liège, les célèbres fonts baptismaux en bronze conservés à l'église de Saint-Barthélemi, qui datent de l'année 1112 et dont l'auteur Lambert Patras, batteur de Dinant, retrouva comme par miracle la noblesse, la pureté, la sévérité grecques dans ses figurines du Christ et des Apôtres; il suffirait même de citer les trésors d'orfèvrerie — reliquaires, monstrances, évangéliaires décorés de nielles et de gemmes — des sœurs de Notre-Dame à Namur, pour apporter les preuves de la technique précise, raffinée, de la haute inspiration des architectes, sculpteurs et or-

fèvres mosans. Bien que toute cette région fût habitée par une population wallonne, parlant un dialecte français, l'influence germanique, reconnaissons-le, s'y exerçait d'une façon presque exclusive. Le diocèse de Liège, érigé en principauté, relevait de l'Empire d'Allemagne et ressortissait à la métropole de Cologne. La partie orientale de la « Belgique » restait donc comprise dans le rayon de la culture germanique — d'ailleurs tout à fait élevée et prédominante à cette époque — et l'art que l'on vit fleurir pendant l'ère romane dans la vallée de la Meuse était une branche vigoureuse de l'art rhénan.

L'Ouest de la contrée qui est devenue la Belgique subissait au contraire l'influence française à cause des liens de vassalité qui unissaient le comté de Flandre au royaume de France et parce que le diocèse de Tournai dépendait de la métropole de Reims. Aussi voyons-nous que la gigantesque cathédrale de Tournai, témoignage éclatant de la noblesse et de la pureté artistiques de cette époque, estconçue d'après les principes de l'architecture française contemporaine et plus particulièrement de l'architecture normande.

Les villes flamandes et wallonnes encouragées par les abbayes, aidées par les largesses pieuses des seigneurs, édifient toutes de gigantesques monuments religieux pendant le XIIe siècle. Bruges ne se laisse pas éclipser. Son opulence matérielle lui permet, dès ce moment, de rivaliser avec les centres les plus riches. Le monument le plus considérable de cette époque, la basilique de Saint-Donat, patron de la ville, a disparu. Sanderus, dans sa *Flandria Illustrata*, en donne la reproduction. L'ensemble, assez vaste, restait simple et majestueux. L'église bornait l'un des côtés du Oudenburg et se rattachait au manoir des comtes, à peu près en face de la partie occupée actuellement par l'Hôtel de Ville et le pimpant Hôtel du Greffe. Elle fut détruite par les Français en 1779, après plus de

six siècles d'existence. On anéantissait en elle le symbole des premiers et des plus purs élans chrétiens de la Flandre médiévale. Il ne nous reste plus, pour juger l'inspiration des architectes romans à Bruges, que certaines parties de l'église du Saint-Sauveur et la chapelle de Saint-Basile ou crypte du Saint-Sang.

L'église du Saint-Sauveur, aujourd'hui cathédrale, fut fondée en 961 et rebâtie dans les proportions actuelles après l'incendie qui la détruisit en 1116. La reconstruction suivit immédiatement le sinistre, car la consécration de l'église nouvelle eut lieu en 1127. Une partie du temple devint de nouveau la proie des flammes en 1358, mais le transept, le chœur avec son ambulatoire et la tour subsistèrent. On reconstruisit le reste à différentes époques et le clocher resté inachevé jusqu'en 1343 fut augmenté de deux étages flanqués de tourelles. Cette énorme masse de dessin sobres et imposant est construite en *veldsteen* (pierre des champs) et en grosses briques, ce qui la rend particulièrement intéressante. C'est en effet la première fois que les architectes flamands font usage de la brique. Ils s'en servent encore d'une façon sommaire et semblent n'en concevoir l'emploi que pour élever des murailles nues flanquées de contreforts épais. Mais à force de combinaisons, d'ingéniosité, d'application patiente, ils finiront par tirer des effets charmants de cet humble matériel de construction, aussi ingrat que le sol même de leur pays. La brique, délicatement appareillée, se transformera même en élément de décoration dans l'architecture civile à Bruges. Au XIIe siècle, on se contente de l'employer le plus simplement du monde pour élever une tour pesante et durable.

La chapelle du Saint-Sang offre un caractère d'art bien plus marqué. Les parties les plus anciennes datent de la fin du XIIe siècle. Bâtie par le comte Thierry d'Alsace, qui rapportait de la Terre Sainte quelques gouttes de sang du Sauveur, la célèbre chapelle appar-

tient à la dernière période du style roman. Elle se compose de deux édifices distincts : une chapelle basse, communément appelée crypte, et la chapelle supérieure remaniée au XVe et au XVIe siècles. La *crypte* est en réalité une église et nous en connaissons peu d'une conception plus gracieuse et plus sobre. Elle a conservé son aspect primitif. La nef, séparée des bas côtés par quatre piliers-colonnes en petites pierres de taille, occupe presque toute la largeur du petit monument et se termine par un chœur hémisphérique. L'ornementation sculpturale est pour ainsi dire nulle. Les fûts des colonnes s'appuient sur une plinthe décorée d'un apophyge où s'allongent quatre griffes. Un simple tailloir tient lieu de chapiteau. Des arcs doubleaux relient les piliers qui supportent la retombée d'une belle voûte d'arêtes en briques pâles. Les parois du chœur sont décorées d'arcatures reposant sur des modillons. La chapelle supérieure n'a conservé du XIIe siècle que deux larges arcades en plein cintre. Les piliers sont flanqués de colonnettes et les chapiteaux beaucoup plus ornés que ceux de la crypte.

Une telle architecture, logique, sobre, imposante, suppose déjà un degré avancé de civilisation. Faut-il y distinguer la prédominance du style français ou de l'influence germanique ? Peut-être le constructeur s'est-il simplement abandonné à son inspiration tout en observant les lois générales du style roman. Il serait exagéré de dire que nous nous trouvons ici en présence d'une œuvre autochtone. L'architecture brugeoise doit naître plus tard. Mais la chapelle du Saint-Sang a déjà, par son ensemble harmonieux et sa gravité souriante, une beauté très originale. Et s'il nous fallait à tout prix y découvrir des réminiscences étrangères, nous avouerions qu'elle nous fait surtout songer à la délicieuse église San-Paolo de Bologne, avec cette différence que les voûtes de cette dernière sont en partie supportées par des colonnes antiques. Le style lom-

bard où l'art roman était en germe aurait donc pénétré à Bruges soit par l'intermédiaire des maîtres du Tournaisis, soit à travers le génie des constructeurs rhénans.

Et pourquoi ne l'y aurait-on pas transplanté directement ?

Thierry d'Alsace, comte de Flandre, rapporte de la Terre Sainte des gouttes de sang divin recueillies, sur le Calvaire, suivant la tradition, par Nicodème et saint Joseph d'Arimathie. Thierry a reçu la précieuse relique de son beau-frère Baldwin III, roi de Jérusalem, un autre Flamand qui déploie sur les Lieux Saints ce sens du gouvernement si remarquable et si profond chez tous les princes flamands et lotharingiens de ce temps. Après avoir joué, comme les principaux seigneurs de son pays un rôle considérable dans le poème épique vécu pour la délivrance du Saint-Sépulcre, Thierry rentre dans son comté, traverse les terres papales, y visite des églises nombreuses et, revenu à Bruges, fait exécuter une chapelle sur le type des monuments italiens pour y conserver le don précieux de son beau-frère. La relique devient l'objet d'une vénération qui se transforme à travers les siècles. On la glorifie d'abord par une procession sévère et solennelle à laquelle toute la Flandre participe comme à une prière. On l'honore ensuite par un cortège somptueux où le grotesque se mélange au mystique. On la dépose dans des châsses différentes jusqu'à ce que Jan Crabbe lui cisèle, au XVIIe siècle, le petit édifice d'or, d'argent, d'émail où on la montre aujourd'hui. La chapelle même subit des changements, des agrandissements, des profanations ; les maîtres des œuvres du XVe siècle, les révolutionnaires français, les restaurateurs rendent l'étage supérieur méconnaissable. La façade est modifiée, la chapelle haute est déguisée, maquillée par les architectes modernes. Mais après des siècles on retrouve la crypte intacte, ou du moins on lui restitue aisément son aspect primitif. Une partie de la chapelle

était consacrée aux maçons brugeois; on voit, dans le petit temple, des consoles où sont sculptés des ouvriers construisant une tour, gravant une tombe plate; sur les carreaux émaillés voici des marteaux, des truelles. Cette mignonne basilique inférieure est vraiment le premier chef-d'œuvre des constructeurs de Bruges et l'on comprend que les « maîtres maçons » se la soient appropriée comme une sorte de symbole corporatif. Et s'il est vrai que la crypte reflète un souvenir du génie lombard, il faut la considérer aussi comme la première affirmation de cette passion mystérieuse, qui depuis l'époque héroïque des Croisades poussa les Flamands vers les pays de lumière et de soleil par le chemin de Rome et de Byzance, conduisit en Asie les « tapitsiers » bruxellois rêvant d'arracher à l'Orient le secret de ses teintures magiques, passion enfin qui mena presque tous les peintres de Bruges et d'Anvers en Italie et sans cesse traversa l'art flamand comme un souffle tantôt dangereux, tantôt bienfaisant, toujours actif.

Bruges possédait d'autres édifices au XIIe siècle. Ils étaient d'importance médiocre. Déjà l'un des côtés de la Grand'Place était limité par un Beffroi. Un incendie détruisit presque complètement, à la fin du XIIIe siècle, cette première expression architecturale des aspirations démocratiques de Bruges. Le collectivisme corporatif n'était pas assez puissant pour se manifester par l'édification d'un monument durable. Le premier Beffroi n'était peut-être pas construit en pierres. On employait presque exclusivement le bois pour les habitations de bourgeois et d'artisans, ce qui explique l'importance des confréries de charpentiers comme aussi la fréquence des incendies. Les seigneurs seuls bâtissaient des maisons en pierres ou *steens*, peu considérables sans doute en regard du château comtal ou 'S Gravensteen, élevé sur l'un des côtés de l'Oudenburg et qui resta pendant le XIIe et le XIIIe siècle le

principal édifice civil de la grande commune flamande, l'image tangible du pouvoir féodal.

Il existe un spécimen de la sculpture brugeoise au XIIe siècle. Le tympan cintré de la porte donnant accès autrefois à la chapelle du Saint-Sang est décoré d'un bas-relief. Il représente le baptême du Christ. Ce précieux morceau de la statuaire romane dans les Flandres n'a certes pas la valeur des tympans historiés de la cathédrale de Tournai, de l'église de Saint-Servais à Maestricht, et de l'église chapitrale de Nivelles, datant tous trois du même siècle. Le *Baptême* du Saint-Sang a du reste été « nettoyé » avec trop de zèle, pour qu'il soit possible de définir son caractère où les critiques n'ont vu jusqu'à présent qu'un reflet de la beauté byzantine.

Les imagiers ou tailleurs de pierre devaient avoir les yeux tournés tantôt vers la France, tantôt vers l'Allemagne. Les deux grandes nations se disputaient dès lors la prépondérance politique et intellectuelle sur toute la partie occidentale de l'Europe. Au XIIe siècle, l'Allemagne triomphait de sa rivale. La culture germanique connut peu d'époques où son expansion fût plus considérable, plus irrésistible. En Flandre toutefois nous avons vu qu'elle s'effaçait devant le génie français, tout au moins dans le domaine littéraire. Un siècle plus tard, la France, devenue à son tour la nation directrice de la chrétienté, éclipsera l'Allemagne par son action souveraine dans la politique, dans les arts comme dans les lettres. Dès la fin du XIIe siècle cette substitution s'annonce, et l'art sigillaire des Flandres en offre un premier témoignage. La fleur de lis adoptée comme emblème royal en France au commencement du XIIe siècle se montre de bonne heure dans les sceaux flamands. Les trois feuilles, signifiant foi, sagesse et courage, figurent dans le sceau de Thierry d'Alsace à la fin de la légende, après le mot *comes*. Le sceau de Baudouin, empereur de Constantinople, nous montre

l'illustre comte assis sur un trône dont les montants sont couronnés de fleurs de lis. Des magistrats, des bourgeois, la ville de Bruges elle-même dans son contre-scel préféreront plus tard à tout autre attribut la fleur symbolique de la grande nation suzeraine.

S'il fallait opposer à ces témoignages emblématiques de la pénétration française une preuve positive des importations rhéno-mosanes dans la Flandre du XIIe siècle, nous mentionnerons un charmant produit de la dinanderie primitive visible au couvent des Sœurs Noires de Bruges. C'est un chandelier en fonte ciselée, presque un ouvrage d'orfévrerie tant les rinceaux qui décorent le pied sont délicats et gracieux. Si ce petit porte-flambeau est conservé à Bruges depuis le XIIe siècle, il y a été apporté sans doute en même temps que des statuettes, des encensoirs, d'autres ustensiles ciselés, émaillés, rehaussés de nielles et de filigranes qui auront appris aux Brugeois avec quel goût et quelle habileté les riverains de la Meuse travaillaient dès lors le métal et quels élèves brillants avaient formé dans la population wallonne les artistes byzantins installés deux siècles plus tôt à Trèves et dans les monastères environnants.

CHAPITRE V

CONQUÊTES COMMUNALES

Avec le XIIIe siècle s'ouvre la grande époque communale. Les cités flamandes jusqu'à ce moment avaient été tenues en tutelle par leurs maîtres. Le comte protégeait les commerçants, marchands, artisans groupés autour de son burg ; en échange des richesses qu'il retirait de ses vassaux, le seigneur se montrait prodigue de chartes, de privilèges et favorisait l'organisation des gildes, des confréries, des corps de métiers. Les ouvriers, assemblés sur le forum communal, s'exerçaient à la pratique des armes. Le souverain ne songeait qu'à l'aide puissante qu'il trouverait auprès des communiers en cas de guerre et ne devinait point que cette organisation redoutable serait un jour un obstacle à sa libre jouissance du pouvoir. Les villes devenues puissantes cherchèrent naturellement à s'émanciper de l'autorité féodale et l'harmonie cessa de régner entre les seigneurs et les sujets. Le XIIIe siècle fut donc le siècle des conquêtes communales. Aussi n'est-il pas inutile pour saisir les événements sanglants et héroïques qui remplissent cette période, et pour expliquer les fières créations architecturales de ce temps, d'exposer avant tout l'état économique et social des grandes communes flamandes à cette heure glorieuse en insistant sur la situation prépondérante de Bruges.

Le comté de Flandre constituait, dès ce moment, l'un des grands fiefs, sinon le plus grand, de la couronne de France. La Flandre impériale, relevant de l'Allemagne, était de bien moindre importance. Elle s'étendait, comme nous l'avons dit, sur la rive droite de l'Escaut et portait le nom de *seigneurie* de Flandre. Les rois de France, déjà poussés par un idéal centralisateur, cherchèrent par tous les moyens à développer leur autorité dans la contrée placée sous leur mouvance. Ils recevaient non seulement des subsides de toutes les villes de Flandre, mais ils avaient le droit de citer le comte devant la cour des Pairs de France. Le pouvoir du roi heurtait donc souvent celui du souverain immédiat de la contrée ; ce fut une cause de troubles fréquents dans l'administration du pays. A la Cour toutefois le comte jouissait de distinctions, honneurs et privilèges nombreux. Pair de France, ayant sa place marquée dans les séances du Parlement, il marchait au premier rang dans les cérémonies du sacre où il portait, en qualité de connétable, une relique vénérée : l'épée de Charlemagne. Dans son Comté il battait monnaie d'or et d'argent en telle quantité qu'il jugeait convenable, levait aide et subsides sur ses sujets à son plaisir, jugeait en dernier ressort. Le roi enfin ne pouvait imposer les habitants du pays sans avoir obtenu l'agrément du comte.

La commune de son côté était devenue une véritable personne féodale, possédant une autonomie complète, et une indépendance presque absolue. Capable de relever fief d'un suzerain et d'être elle-même suzeraine d'un fief elle ne différait, en somme, que très peu de certaines Républiques de l'antiquité et c'est bien ce qui explique le particularisme très accentué des villes médiévales de la Flandre. Bruges était le chef de sens de vingt-sept localités ; elle marchait en guerre non seulement avec ses propres milices, c'est-à-dire avec les corporations d'artisans transformées en confréries guerrières, mais encore avec des hommes que devait

lui fournir sa banlieue, le *Franc de Bruges* et certaines villes placées sous sa juridiction. Grâce à la hiérarchie établie entre les cités clientes et les agglomérations suzeraines, la Flandre, sujette du comte et vassale du roi, se trouvait dominée par cinq grandes villes : Bruges, Gand, Ypres, Lille et Douai. On se souvient que Dante dans son *Purgatoire* (c. xx) nous montre quatre de ces cités assises à l'ombre de la *mala pianta*, c'est-à-dire la race capétienne, « l'arbre maudit », dont certaines branches avaient laissé des souvenirs détestés dans l'Italie du XIIe et du XIIIe siècle :

> Ma se Doagio, Guanto, Lilla e Bruggia
> Potesser, tosto ne saria vendetta.

Mais si Douai, Gand, Lille et Bruges pouvaient, la vengeance (contre Philippe le Bel) *serait prompte*, s'écrie le poète avec le secret désir que les bourgeois flamands anéantiront la puissance grandissante des princes français. Il faut avouer pourtant que sous le « protectorat » des rois de France, les communes de Flandre étaient devenues les plus florissantes de l'Europe, et que seules les républiques italiennes, Florence, Venise, pouvaient rivaliser avec elle de luxe et d'éclat.

Pendant tout le commencement du XIIIe siècle, les comtes de Flandre avaient continué de se montrer généreux à l'égard des grandes communes, tout en favorisant particulièrement les gros marchands et les bourgeois enrichis, les *poorters*. Jeanne et Marguerite de Constantinople encouragèrent le commerce et l'industrie, accordèrent de nouveaux privilèges, agrandirent les villes. Bruges était devenue à cette époque, comme le dit Warnkœnig, « l'entrepôt du commerce de l'univers ». Les marchands d'Angleterre, de Suède, d'Aragon s'y rencontraient. L'importance du port de Damme grandissait sans cesse. C'était là surtout que l'on venait des quatre coins de la Flandre chercher la

laine d'Angleterre. La fabrication des draps avait pris une extension considérable dans les grandes communes, à Bruges, à Ypres et à Gand. Nulle industrie n'était plus florissante dans le pays. Elle assurait l'existence à des milliers de tisserands, avait enrichi quantité de familles, placé la Flandre au rang des contrées les plus prospères ; c'est grâce à l'argent qu'elle fit affluer dans les grandes villes flamandes, que l'art a pu s'y développer si rapidement. Plusieurs générations d'humbles artisans, penchés sur leur métier à tisser, ont préparé l'éblouissante carrière des Van Eyck. Leur labeur obscur fut comme la rançon préalable de ces rayonnants génies.

La matière première, la laine, ne se trouvait pas en quantité suffisante dans le pays même. Il fallait la faire venir d'Angleterre où l'on élevait des troupeaux innombrables. Unis par un intérêt puissant et vital, il n'est pas étonnant que les Flamands et les Anglais se soient ligués contre la France à plusieurs époques de leur histoire. La fabrication des draps ne laisse pas aussi, on le voit, de jouer un rôle important dans la politique.

La laine d'Angleterre était transformée par les tisserands flamands en draps communs appelés *mollés*, en demi-draps connus sous le nom de *burels* ou *tiretaines* et en draps de luxe. L'Europe entière connaissait les draps de Flandre et s'en servait. Les étoffes vertes de Douai, les étoffes brunes d'Ypres étaient considérées comme « objets précieux ». Les vêtements de la noblesse française étaient en grande partie taillés dans ces tissus soyeux. Philippe le Bel, en guerre avec les Flamands, voulut défendre l'entrée des beaux draps d'Ypres dans son royaume. Ce fut un concert unanime de réclamations à la Cour. Le roi se vit obligé de recourir à la fraude. Au mépris de ses ordonnances, il fit introduire subrepticement en France, les étoffes somptueuses dont son entourage ne pouvait se passer.

Nous avons fait allusion au particularisme des villes flamandes. A Bruges aucun étranger n'était admis aux fonctions administratives ou judiciaires. Pour obtenir l'échevinat il ne suffisait pas d'avoir acquis le droit de bourgeoisie, il fallait être né dans la ville. Le même esprit de protectionnisme, de localisme étroit régnait dans toutes les sphères municipales ou corporatives. Le petit commerce et la petite industrie subissaient une véritable tyrannie de la part des gros négociants. Afin d'assurer le maintien de leur suprématie, les villes puissantes par un énorme abus de pouvoir, recouraient à la violence pour empêcher par exemple qu'un faubourg trop populeux ne se transformât en cité concurrente. Gand avait interdit dans un rayon de trois, puis de cinq lieues autour de ses murs de tisser ou de teindre les draps, la laine, le fil. Les compagnons gantois se jetèrent en armes sur Termonde et détruisirent les métiers des contrevenants. Les Yprois brisèrent les métiers battant à Langemark. Jamais depuis on ne vit se renouveler une telle fureur protectionniste.

Cette oppression des petites villes par les grandes cités se reflétait dans les rapports des puissants commerçants avec les petits industriels. Les premiers, enrichis par le négoce, prirent en mains le gouvernement et l'administration de la cité. Appelés aux fonctions de l'échevinage on leur donnait le nom de *poorters*. Les nobles eux-mêmes s'engagèrent à cette époque dans les entreprises commerciales. Ce patriciat financier, pour qui les dignités municipales devinrent bientôt héréditaires, avait accaparé d'une manière exclusive le commerce d'importation et d'exportation dont dépendait le sort de la fabrication des draps. Cette féodalité d'argent, assurée d'un pouvoir redoutable « traitait avec mépris le pauvre peuple ». Il suffit de voir en quels termes les édits et règlements parlent de ceux qui gagnent leur vie par le travail manuel : les foulons, les teinturiers, *ki tignent de leurs mains meismes et ki ont les ongles*

bleus, les chaudronniers *ki afaitent les caudières et les chaudrons et ki vont criant aval les rues.* Un patricien avait le droit de souffleter un artisan. A Gand on payait d'une amende sérieuse et d'un exil de trois ans l'enlèvement d'une *damoiselle,* tandis qu'on pouvait s'accorder gratuitement le rapt d'une fille d'artisan (*filiæ pauperis*).

La classe des *poorters* finit par établir des associations, et réussit ainsi à dominer mieux encore les hommes de métiers enfermés dans le cadre étroit de leurs statuts corporatifs. Une gilde de riches négociants se fonda sous le nom de « Hanse flamande ou de Londres », sorte de corporation internationale à laquelle s'affilièrent les gildes marchandes de vingt villes du continent et qui se réserva le monopole des grandes transactions commerciales à Londres. Les principes fraternels des vieilles conjurations saxonnes se retrouvaient dans les statuts de la Hanse ; la célèbre association toutefois n'était autre chose qu'un obstacle dressé par la bourgeoisie enrichie contre l'affranchissement de la plèbe et les gens du commun. Les artisans, les hommes des petits métiers n'y étaient pas admis. Le chef choisi parmi les négociants de Bruges était désigné sous le titre de comte (*quens*) ; son lieutenant, élu par les corporations d'Ypres, prenait le nom d'écuyer (*scildrake*) ; c'était lui qui portait l'enseigne hanséatique ; enfin les affiliés se décoraient du qualificatif pompeux de « Seigneurs de la Hanse ». Certes Bruges s'assurait par cette institution, qui ne cessa d'exister qu'en 1426, un nouvel élément d'expansion et de grandeur. Mais dès ce moment les vertus constitutives des gildes se corrompaient ; l'idéal fraternel des communes primitives s'obscurcissait à jamais.

L'ouvrier d'aujourd'hui souhaite parfois le retour de ce bienheureux régime des « frairies, confrairies, charités et communes ». Or, voici quelques-unes des ordonnances du temps : un tisserand ne pouvait battre

dans son atelier plus de deux métiers, un tondeur ne pouvait occuper plus de sept personnes ; à Bruges il était interdit de travailler avec plus de trois châssis ; il était défendu de louer sa maison à des « femmes de vie » sous peine de voir celles-ci pendues aux fenêtres !... L'ouvrier qui vivait avec une autre femme que la sienne était exclu du métier. Il était défendu de donner des repas à l'occasion des couches de sa femme, soit avant, soit après l'heureux événement. Le livre des *keuren*, sorte de règlement communal et corporatif, fixait avec soin les cadeaux qu'il était permis de faire aux noces, aux baptêmes. Enfin un jeune homme n'était autorisé, durant ses fiançailles, à voir sa future que pendant le jour « en sorte qu'il pût retourner chez lui sans lumière ».

Ces édits s'inspiraient des meilleures intentions morales. Le collectivisme moderne réussirait-il à les faire revivre ?

CHAPITRE VI

HOMMES ET ÉVÉNEMENTS DU XIIIe SIÈCLE

Le peuple, avec cette organisation qui le maîtrisait, était devenu une force formidable d'une cohésion et d'une unité absolues. Les artisans s'aperçurent un jour qu'ils étaient dupés par les poorters dont les coffres regorgeaient d'or, alors qu'eux-mêmes ne jouissaient que d'un maigre ordinaire, péniblement acquis. Une puissance nouvelle — la démocratie communale — poussée par des besoins jusqu'alors inconnus, se leva d'un élan irrésistible. L'irritation populaire grondait de toutes parts. En 1280, les communes flamandes renversèrent leurs échevins. A Ypres, à Bruges le sang coula à flots. Le comte de Flandre, à ce moment Gui de Dampierre, prit le parti des *poorters*. Les mutins furent écrasés et punis par la confiscation d'un grand nombre de privilèges. Vingt ans plus tard ils devaient relever la tête. Ce fut contre le roi de France cette fois que les artisans se révoltèrent. Philippe le Bel, obstinément attaché au régime féodal, n'avait point compris les nécessités de cette société nouvelle. Le développement de la démocratie dans le plus riche de ses fiefs fut trop brusque et trop considérable sans doute pour qu'il pût en saisir l'importance. Le choc entre le pouvoir suzerain et les communes était fatal. Par la ténacité des deux partis, l'orgueil et l'obstination royales,

l'enthousiasme et le désespoir populaires, il prit tout de suite une violence effroyable et une allure d'étonnante grandeur.

Nous avons vu que tous les efforts diplomatiques de Philippe le Bel avaient pour raison unique l'extension de son pouvoir en Flandre. Le comte Gui de Dampierre considérait avec inquiétude la politique de son suzerain. Il chercha donc des alliances au dehors et finit par conclure un traité avec Édouard III, roi d'Angleterre. Le peuple flamand, se souvenant des rigueurs comtales, n'approuva pas tout d'abord l'acte de « félonie » assez explicable toutefois que Gui venait de commettre à l'égard de son droiturier seigneur Philippe le Bel. Au début de sa rupture avec le roi de France, le comte chercha donc appui auprès du patriciat et des échevins. Ceci explique pourquoi Philippe le Bel, traversant la Flandre après les premières défaites des armées du comte, fut reçu partout avec une chaude faveur. A Bruges on organisa des tournois, des banquets, des mystères, des fêtes de tous genres. La commune déploya à cette occasion un faste qui émerveilla le roi et surtout sa femme Jeanne de Navarre. La reine, apercevant sur une estrade magnifique des Flamandes vêtues de samit brillant, ruisselantes de broderies et de pierres précieuses, se serait écriée, assure un vieux chroniqueur : « Je croyais être seule reine ici, et j'en aperçois six cents. » Peut-être le mot n'a-t-il jamais été prononcé. Mais le tableau qu'il évoque et le souvenir qu'il perpétue attestent l'éclat de la bourgeoisie brugeoise au XIIIe siècle.

Les artisans avaient espéré du roi l'abolition des impôts prélevés par le comte. Philippe n'écouta point les hommes du commun. Il maintint les privilèges excessifs des patriciens, chercha lui aussi à s'appuyer sur les *poorters*. Ce fut une déception générale dans les Flandres. Le mouvement insurrectionnel se changea brusquement en une lutte ouverte contre l'autorité

royale. Gui de Dampierre profita du revirement. Il se souvint qu'il était le protecteur naturel des communiers et prit la direction du soulèvement populaire. Deux partis se formèrent : celui des *Leliaerts* ou gens du lis (*lelie* en flamand signifie *lis*), composé des partisans du roi de France, parmi lesquels beaucoup de nobles et de magistrats flamands, et celui des *Klauwaerts* (par allusion aux griffes du Lion de Flandre, *griffe* se disant *klauw*), parti composé de quelques patriciens fidèles au comte et de toute la multitude démocratique.

Un drame sanglant, qui prend dans l'éloignement l'allure grandiose d'une légende épique, allait se jouer sur le sol de la Flandre. Pendant quelques années d'une lutte terrible, la vie morale des provinces flamandes devint d'une intensité extraordinaire. Toutes les âmes reçurent le baptême de l'héroïsme et de la fierté. Quels que furent les sentiments qui enflammaient les révoltés, — égoïsme municipal, fidélité au suzerain, idéal collectiviste, instinct de race, — il est certain que ces sentiments provoquèrent un admirable élan de courage et un désir presque unanime de sacrifice. On marchait à la mort sans hésiter. Des villes entières prenaient les armes. Dans les grandes tueries qui terminèrent les différentes campagnes, les populations de certaines bourgades disparurent complètement. Le bas clergé, les moines pauvres, franciscains, frères mineurs, etc., sympathisaient avec les hommes de métiers, exaltaient leur passion, se battaient avec eux. Le parti des *Klauwaerts* se montra étonnant d'endurance et de foi guerrière, et l'on comprend, à voir la cohésion de ses rangs et la durée de sa résistance, que les historiens aient cru devoir expliquer par une passion collective encore inconnue à cette époque — le *patriotisme* — ce combat de tout un peuple contre le vieux pouvoir féodal.

Des figures, superbes de courage chevaleresque et de noblesse morale, émergent de la foule en armes. Les

cinq fils de Gui de Dampierre nous apparaissent comme de véritables héros de légendes médiévales, échappés de quelque poème de la Table Ronde, du cycle d'Artus ou de Charlemagne. Ils se conduisent comme des lions sur le champ de bataille, accomplissent les plus merveilleuses prouesses guerrières, parlent tous « moult bien », font preuve dans les négociations de ce remarquable sens pratique qui distingue leurs vassaux et, trait commun, montrent l'affection la plus tendre, la plus délicate pour leur père. Le cadet, Guiot de Namur, reste le plus attachant de ces glorieux fils de Flandre. D'une bravoure surprenante, élégant, beau, il frappait les ennemis de terreur par sa hardiesse téméraire et malgré son extrême jeunesse. Il fanatisait les milices communales. C'était le type accompli du preux légendaire. La fortune lui obéissait aveuglément, car ainsi que le dit Machiavel « la fortune est « femme et elle aime les hommes jeunes qui la séduisent « par leur décision ».

Un autre Klauwaert noble, d'un relief extraordinaire, est ce séduisant Guillaume de Juliers, archidiacre de Liège, prêtre et soldat. Appelé en Flandre par ses oncles Jean et Guiot de Namur, le peuple tout de suite vit en lui un chef, quand il entra dans Bruges entouré d'un cortège d'hommes de guerre, de prêtres, de musiciens, de filles de joie, de devins, de nécromans, d'écuyeurs. Les chroniques populaires le désignent sous l'épithète de l'*homme prédestiné*. « Dieu l'avait comblé de dons « naturels, — écrit le Minorite gantois, l'historiographe « de cette révolution, — il était jeune et beau, rempli de « cœur, il était éloquent et d'une intelligence lumi- « neuse. » Et Velthem, l'humble curé de Sichen qui d'une plume ardente glorifia les passions démocratiques de la race flamande, dit d'autre part : « Ce « n'était qu'un enfant, mais à merveille ! le peuple « prit confiance dès que cet enfant vint d'Orient. Les « campagnes bénissaient Dieu. »

Les villes sur son passage offraient leurs cœurs et ouvraient leurs coffres. Partout la foule l'acclamait, car il avait le don de la remuer par des discours passionnés. « Tous les biens que les riches ont acquis à « vos dépens, s'écriait-il, je vous les rendrai par le Christ « et la Croix ! Et si tel est votre désir, levez les mains « au ciel et jurez-moi votre foi. » Et tous les pauvres gens levaient les bras, pleuraient et s'embrassaient de joie...

Le caractère populaire de la révolte est indiqué avec feu dans ces paroles de l'*homme prédestiné*. Jacques Van Maerlant, le grand poète flamand du XIIIe siècle, dénoncera avec plus de violence encore la rapacité des grands dans ses *Sirventes* enflammés. « Tout tend à « la fin du monde, écrira le célèbre clerc de Damme ; « l'Antéchrist est déjà né et ses disciples le précèdent. « Hélas ! ceux qui tremblent de froid et gémissent de « faim éprouvent rarement les bienfaits des seigneurs « changés en loups ! J'entends partout la plainte dou- « loureuse des misérables : *Mon Dieu, ne nous aiderez-* « *vous point ? Ne daignerez-vous pas nous nourrir ?* « Ils crient, l'estomac vide, les membres affaiblis, les « bras nus. Et vous, montés sur vos hauts destriers, « symboles de l'avarice et de l'orgueil, ou voluptueuse- « ment assis près de vos brasiers, vous ne les écoutez « pas. Vous les repoussez cruellement. Mais votre lâche « indifférence sera punie comme celle du riche que Lazare « supplia inutilement de rafraîchir ses lèvres... Oui, « oui, je veux vouer nos tyrans aux flammes éternelles « et les suivre aux sombres lieux pour leur reprocher « leur honte à tout jamais[1]. »

L'âme de la plèbe palpite dans ces prophéties. Elle animait sans doute aussi les discours d'un autre « esmouveur de peuple » Pierre de Coninc, dont le nom est resté si populaire en Flandre. Chétif, petit, laid,

1. On excusera ce que cette traduction a de libre. Au respect de la lettre, nous avons préféré celui de l'accent.

de basse extraction, Coninc, de simple tisserand, devint chevalier et possesseur d'un riche domaine. Les meneurs du prolétariat ne négligeaient point leurs affaires personnelles. « Or, écrit l'anonyme artésien, il y avait, « en ce temps à Bruges, un homme qu'on appelait « Pierron le Roy [1], qui était petit de corps et de pauvre « lignage ; il était tisserand, et à tisser avait jusqu'alors « gagné sa vie, et n'avait oncques eu vaillant quand « la guerre commença, dix livres, ne nul de son li- « gnage ; mais il avait tant de paroles tant et si belles « que c'était fine merveille ; aussi tisserands et foulons « et fondeurs avaient-ils mis en lui si grande confiance « qu'il ne disait ni ne commandait quoi que ce fût « qu'ils ne le fissent sur-le-champ... »

Tels étaient les hommes qui se dressaient au-dessus de la houle populaire à la fin du XIIIe siècle et allaient provoquer la tempête où sombra pour un moment la fortune royale. Nous allons anticiper légèrement sur le XIVe siècle, car les événements les plus sanglants de ce duel entre la société traditionnelle et la foule démocratique se déroulèrent en 1302. Comme ils constituent le dénouement de cette époque héroïque, nous les avons placés dans notre tableau du XIIIe siècle auquel ils appartiennent par leurs origines et leur caractère d'héroïsme populaire, particulariste et impitoyablement cruel.

1. *De Coninc* signifie *le roi* en flamand.

CHAPITRE VII

L'ÉPOPÉE BRUGEOISE

Philippe le Bel retenait prisonnier au château de Compiègne le vieux comte Gui de Dampierre et avait envoyé à Bruges, comme proconsul de Flandre, Jacques de Châtillon, soldat loyal, mais d'allures cassantes, peu apte aux fonctions administratives, et qui ne réussit qu'à jeter de l'huile sur le feu. Il ne comprit même point la politique de Philippe le Bel. Au commencement de l'année 1302, les Brugeois pillèrent le château de Mâle rempli d'objets précieux. Mais cette révolte fut vite réprimée par le proconsul. Guillaume de Juliers
43 et Pierre de Coninc s'enfuirent. Jacques de Châtillon rentra dans Bruges à la tête de 1 700 cavaliers et d'une nombreuse troupe de soldats, sergents et archers. Les échevins firent proclamer que tous ceux qui croyaient avoir à craindre les juges du roi de France pouvaient quitter la ville avant le soir. Cinq mille hommes environ sortirent et se rendirent à Damme, à Aerdenburg, à Oostburg sous la conduite de Breidel, doyen des bouchers, autre héros populaire. Un grand nombre de conjurés restèrent secrètement dans la ville. On va voir dans quelle intention.

Jacques de Châtillon, pour montrer cette fois sa bonne volonté, avait abandonné la garde des remparts aux Brugeois. Les Français, après un repas copieux,

allèrent se coucher. Les gens de métier, eux, veillaient. Pendant la nuit, les meneurs du dedans firent signe aux Flamands sortis de la ville. Au petit jour, les révoltés se rejoignirent, s'emparèrent des différentes portes et se répandirent dans la cité le poignard et la pique à la main. Alors on se précipita vers les maisons habitées par les Français. Tout homme qui prononçait avec un accent suspect les mots *schild en vriend* — bouclier et ami — était mis à mort sans pitié. « Et en celle nuiti, raconte le chroniqueur de « Valenciennes, ils (les Brugeois) coururent sus à mon- « seigneur Jacques et à ses gens, et à tous ses cheva- « liers et brisèrent huis et fenêtres et mirent à l'espée « quan qu'ils purent à consiévir. Et sy avaient mis « cars et carettes devant les ostels et au travers des « rues par quoy les chevaux n'y peussent passer. » On assassinait les *léliaerts* dans leurs lits. Certains Brugeois égorgèrent leurs hôtes. Du haut des fenêtres, les femmes lançaient sur les soldats en fuite vaisselle, souliers, escabeaux. Quelques habitants d'esprit pratique sauvèrent, moyennant une forte rançon, les Français qui avaient passé la nuit sous leur toit. Pendant toute la matinée on se battit dans les rues. Les cadavres furent portés sur des charrettes dans les champs voisins où on les laissa pourrir en plein air. Les Brugeois venaient de renouveler la sanglante tuerie des *Vêpres siciliennes*.

Le massacre est connu dans l'histoire sous le nom de *Matines brugeoises*. Fut-il aussi terrible qu'on l'a prétendu ? Les chroniqueurs du xve siècle parlent de quinze cents victimes. Selon l'anonyme artésien, un contemporain, cent vingt personnes seulement auraient péri. Les chefs français parvinrent à s'échapper. Jacques de Châtillon, sauvé par miracle, s'enferma, avec quelques fidèles, dans le château de Courtrai. L'impression produite par les rouges Matines fut telle néanmoins qu'un partisan de Philippe le Bel, Gilles le Muisis,

abbé de Saint-Martin de Tournai, s'exprima plus tard en ces termes sur ce massacre du 18 mai 1302 : « Les « temps à venir sauront quelle grande et énorme tra- « hison s'accomplit en ce jour. L'opinion publique est « que le sang du Christ conservé à Bruges, qui devenait « fluide tous les vendredis, cessa, à partir de cette date, « d'être l'objet de ce prodige ! »

Ce ne fut que le prologue de la grande tragédie. Une armée considérable renfermant « la fleur de la chevalerie française » et commandée par le comte Robert d'Artois, cousin du roi Philippe, fut mise sur pied, marcha sur Lille, puis vers Courtrai. Dix mille cavaliers d'élite, environ quarante mille arbalétriers, dont dix mille Italiens, composaient « l'ost » royal. La perte des Flamands semblait certaine. « La Flandre, « écrit le chroniqueur Jacques Meyer, allait encore se « trouver comme un agneau parmi les loups. » L'armée du comte d'Artois ravagea cruellement le pays. Châteaux, fermes, églises, chaumières devinrent la proie des flammes. La croyance populaire attribuait tant de férocité à la colère implacable de Jeanne de Navarre, reine de France, nièce de Jacques de Châtillon : « Percez de vos lances les sangliers et éventrez « les truies », avait-elle dit aux chefs de l'armée. Et les soldats français n'épargnaient ni vieillards, ni femmes, ni enfants, décapitaient même à coups de taille les statues de saints et de saintes...

Les Flamands, résolus, contraints même de vaincre ou de mourir, vinrent camper près de Courtrai. La Lys coulait derrière leur armée. Les retranchements de la ville défendaient leur droite. Le front et la gauche des milices communales étaient protégés par les ruisseaux de Groningue et de Neerlander, entre lesquels s'étendaient des prairies marécageuses. Le nombre des communiers ne dépassait pas vingt mille, — mais tous hommes admirablement disciplinés. Les uns portaient la lance, les autres une sorte de masse d'armes appelée

goedendag[1] (bonjour, en flamand) avec laquelle ils avaient l'air de saluer leurs ennemis en les achevant. Point de cavalerie, point d'armures. Rien que des hommes de pied vêtus de justaucorps de buffle. Les chevaliers français, bardés de harnais brillants, étincelants comme des saints Georges, considéraient avec mépris ces « sangliers » groupés en un carré sombre, compact, où s'abritait la Flandre et sur lequel flottaient comme les lueurs de l'espérance, les bannières des villes, des châtellenies et des métiers.

Bruges supportait seule les frais de cette guerre. Bruges luttait seule contre le roi de France. A part les modestes contingents de Gand et d'Ypres, quelques mercenaires zélandais, limbourgeois, brabançons et allemands, quelques chevaliers restés fidèles au comte Gui, l'armée flamande se composait uniquement de Brugeois. Les tisserands et foulons de la grande cité, que Villani avec un dédain tout florentin appelle « *la più vile gente che fosso al mondo* » allaient se mesurer, sous la conduite de Guillaume de Juliers, avec la plus belle armée « qui fust puis le tens Alixandre ».

A l'aube de la bataille, les communiers se confessèrent aux prêtres qui combattaient dans leurs rangs. Le saint Viatique fut élevé devant l'armée. Les Flamands s'agenouillèrent et, dans un mouvement de ferveur, portèrent à leur lèvre une parcelle de cette terre natale pour laquelle ils sacrifiaient librement leur vie. Puis une clameur sauvage, héroïque, monta dans l'air : *Vlaanderen den Leeuw, Flandre au Lion.* Vingt mille poitrines jetaient au ciel le cri des comtes. L'armée de Robert d'Artois, que l'on ne distinguait pas très nettement à cause du brouillard matinal, y répondit par une joyeuse et chevaleresque exclamation : *Montjoie et Saint-Denis* !

1. Voir la note sur le *Goedendag* à la fin de l'ouvrage.

Une première attaque des arbalétriers français, conduits par Jean de Burlats, fit plier les Flamands. La victoire s'annonçait pour les armes de Robert d'Artois. Mais celui-ci, ne voulant pas abandonner aux manants l'honneur de la journée, fit cesser la poursuite commencée par ses hommes de pied. Les barons aussitôt chargèrent avec une impétuosité irréfléchie, jetèrent la déroute parmi leurs arbalétriers, en écrasèrent par centaines, puis, sans ordre, ne sachant exactement par où diriger leur charge, s'élancèrent dans les vastes prairies. Des chausse-trapes, dit-on, disposées par les soins de Guillaume de Juliers, y dissimulaient les marais profonds[1]. Les chevaux enfonçaient jusqu'au poitrail et les cavaliers, emprisonnés dans leurs armures pesantes, ne pouvaient ni dégager leur monture de la boue, ni quitter la selle. D'un galop furieux, de nouveaux rangs de gentilshommes bousculaient les guerriers embourbés. Ce fut un culbutis effroyable où périrent follement bon nombre de chevaliers. Il fallut ensuite traverser la Groeninghebeek. Nouveau désordre, nouvelle impétuosité, nouvelle bravoure inutile :

> Pour passer i s'entre-confondent
> Destriers chiéent, destriers afondent
> Li plus droit i deviennent courbe ;
> Chevaliers versent en la bourbe.

écrit Guillaume Guiart dans ses *Royaux lignagnes*. Le fossé se remplit tumultueusement d'hommes, de chevaux, formant pêle-mêle les arches vivantes, gémissantes, hurlantes, d'un pont sur lequel le gros de la cavalerie royale put enfin s'élancer. La boucherie commença. Les Flamands, remis de leur première surprise, s'étaient reformés derrière le ruisseau. La pique et le goedendag au poing, ils reçurent sans broncher le choc de la noblesse française. Ils frappaient les chevaux au

1. Ce fait n'est pas absolument prouvé.

poitrail et au défaut du chanfrein. Les montures, caparaçonnées de fer, tombaient pour ne plus se relever. Les chevaliers, broyés sous leurs palefrois, étaient abattus, égorgés, massacrés sans pitié. Quand ils tendaient leurs épées et relevaient la visière de leur heaume pour se rendre, on leur fracassait le visage à coups de *goedendags*. Le chef des Flamands, Guillaume de Juliers, se multipliait, volait d'un bout à l'autre du champ de carnage. La tuerie l'enivrait d'une volupté barbare, le sang lui jaillissait des narines, il étouffait dans sa cotte d'armes. « Un de ses écuyers, raconte « Velthem, reprit son armure et le peuple se réjouissait « en voyant les armes de Juliers dans la bataille. »

Tous les chefs de l'ost royal, le chancelier Pierre Flote, sept mille cavaliers, parmi lesquels soixante-trois princes, ducs, comtes, baronnets, près de vingt mille hommes de pied périrent dans la bataille de Groeninghe. Cent Flamands à peine y perdirent la vie. Comme les seigneurs brabançons, alliés des Français, traversaient éperdument la plaine à l'issue de la mêlée et pour éviter la mort poussaient le cri des Brugeois : « *Vlaanderen den Leeuw* », ils furent reconnus à leur blason et tués sans miséricorde. Les prairies où ils succombèrent portent encore aujourd'hui le nom de prairies amères (*Bittermeersch*) et de prairies sanglantes (*Bloedmeersch*). Les routes de Lille et de Tournai, dès le milieu du jour, s'emplirent de fuyards. Ils couraient, sans oser se retourner, frappés d'une terreur folle. Le lendemain, ceux qui furent reçus à Tournai « trem- « blaient à tel point, dit Meyer, qu'il leur était im- « possible de manger un morceau de pain. » Le même auteur, parlant des cadavres dépouillés de leurs riches armures et abandonnés dans la plaine, ajoute : « Ce qui « naguère faisait la gloire et l'orgueil des Français « n'était plus que du fumier, ne formait plus que la « vile pâture des vers. » Sept cents éperons d'or furent ramassés dans la plaine. On les suspendit

comme un chapelet de gloire dans l'église Notre-Dame de Courtrai.

Le prestige du royaume de France faillit s'évanouir à jamais dans cette défaite. Le pape Boniface VIII, qui détestait Philippe le Bel, apprit le désastre la nuit; il se leva pour entendre le récit du carnage. Pendant quelques jours, le sombre Vatican s'anima de visages joyeux. Mais la ténacité et la diplomatie de Philippe le Bel devaient vaincre l'héroïsme des Brugeois. La rencontre de Mons-en-Puelle, où les milices flamandes furent défaites à leur tour, et le traité d'Athis, cruellement humiliant pour la Flandre, mirent fin à la guerre. Le vieux comte Gui de Dampierre et Guillaume de Juliers, l'homme prédestiné, l'âme de la révolte, étaient morts. Bruges avait reçu de cruelles blessures en défendant ses droits. Ses relations commerciales avec la France cessèrent. L'Angleterre se mit à travailler les laines et à fabriquer les draps. La grande cité néanmoins se releva avec rapidité. Avant le second quart du XIVe siècle elle avait déjà retrouvé l'opulence qui arrachait naguère des paroles de jalousie à Jeanne de Navarre, elle avait pu guérir par ses vertus laborieuses les maux qu'entraîna la journée épique de Grœninghe, elle méritait de nouveau comme au XIIIe siècle d'être surnommée « le Monde de l'Or ».

CHAPITRE VIII

LE BEFFROI

De cette admirable époque Bruges n'a point conservé d'édifice plus éloquent que cette haute tour appuyée sur le vaste bâtiment des Halles et dressée dans le ciel des Flandres comme une impérissable glorification de la liberté et de l'indépendance communales. Le XIIIe siècle revit dans ce beau spécimen de l'architecture gothique. Le Beffroi est cimenté avec le sang, il est payé de la vie des héroïques communiers de Bruges.

Nous avons vu les instincts démocratiques éclater avec une violence inouïe dans les Flandres, en même temps que prospérait et se développait l'industrie. Aussi le pays dès ce moment se couvre-t-il de halles gigantesques, où se réunissaient les marchands, et de beffrois orgueilleux où les magistrats étaient commis à la garde des chartes et franchises populaires. L'indépendance municipale, dont les poorters et le bas-peuple se montraient les défenseurs également ardents, et la vie commerciale de plus en plus intense, nécessitaient la construction de ces édifices qui poétisent aujourd'hui la physionomie de Bruges, d'Ypres, de Gand. Parmi tous les témoignages de richesse et de force que les vieux Flamands nous ont transmis à travers leur architecture, celui des communiers Yprois est le plus noble et le plus émouvant.

Halles et Beffroi font à l'antique sœur de Bruges une parure unique. Nul poème de pierres ne recèle dans ses membres évocateurs plus de révélations et de confidences sur le passé des peuples.

A Bruges, le Beffroi et les Halles ne forment aussi qu'un seul édifice. Pour ne pas atteindre à la beauté de celui d'Ypres, les lignes n'en sont pas moins originales et expressives. Le monument en pierres et en briques qui sert en quelque sorte de piédestal à la tour fut construit en 1284. Les fenêtres percent d'une simple ouverture ogivale les longues murailles noircies. Cette partie du monument, qui étale son quadrilatère massif entre la Grand'Place et le Vieux-Bourg, porte dans les documents les noms de *vetus halla, antiqua halla, oude halle*. Les « chambres » ou arcades à niveau du sol étaient autrefois louées. De larges auvents multicolores y protégeaient les étalages pittoresques d'un peuple de détaillants. Au XIIIe siècle les galeries s'animaient d'un va-et-vient constant. Drapiers, chaussetiers, chapeliers, gantiers, marchands de toile, fabricants de bourses y offraient leurs produits. Le nombre des échoppes s'éleva jusqu'à quatre cents. Les fabricants de draps des autres villes, à la condition de vendre leurs étoffes par pièces entières, étaient admis dans un compartiment que leur réservait la municipalité brugeoise.

Le Beffroi proprement dit, dressé comme à Ypres au centre de la façade, fut construit en 1291 sous la direction de Simon de Genève, après un incendie qui dévora la tour primitive. Dans les comptes de la ville les clercs désignent ce clocher civil tantôt sous le nom de *belafroid* ou *belefroit*, tantôt sous celui de *capitolium* ou même de *halla* tout simplement. Le premier étage symbolisait le principe même de la cité, sa constitution corporative et son indépendance garanties par les chartes royales et comtales. Une chambre secrète appelée *le Trésor* y était ménagée. Derrière les grilles

puissantes exécutées en 1291 par le forgeron Erembaut et restées intactes, étaient placés deux coffres bardés d'une armature de fer dans lesquels on déposait les titres de la cité et des corps de métier. Dix serrures fermaient ces meubles sacrés. Les clefs étaient confiées au chef de la Commune, au *hooftman* de la section de Saint-Jean et à huit doyens des métiers notables. Pour procéder à l'ouverture d'une de ces lourdes châsses municipales la présence des dix magistrats était indispensable. En 1503 le doyen des bouchers ayant égaré sa clef, le Magistrat rendit une ordonnance pour autoriser le bris et le remplacement d'une serrure. Ce Trésor était une véritable sacristie communale.

Aux étages supérieurs le symbole architectural se spiritualisait davantage, prenait une signification plus noble encore et plus poétique. C'était la demeure des cloches. Toutes avaient une destination particulière. Il y avait les cloches du ban échevinal, des fiançailles, du mariage, du travail, du couvre-feu, les clochettes allègres du carillon. Le gros bourdon ne retentissait au-dessus de la ville que pour sonner l'alarme ou le triomphe. Sur le forum qui s'étend devant le Beffroi, les communiers brugeois du XIIIe siècle se rassemblèrent sans doute maintes fois à la voix du tocsin pour écouter la parole entraînante de leurs tribuns, Guillaume de Juliers et Pierre de Coninc. Quand les petits marchands de cuivre et de poterie groupés aujourd'hui sur la Grand'Place de Bruges les jours de marché, regardent cet édifice svelte, planté comme un mât de salut au centre de la cité, ils ne se doutent guère de la somme d'énergie, de labeur que perpétuent ces pierres vétustes, ni du martyre qu'endurèrent leurs ancêtres pour avoir trop aimé la liberté communale matérialisée par le glorieux édifice.

Ce beau clocher urbain n'a pas conservé ses lignes solides et un peu lourdes du treizième siècle. A deux

reprises, le 16 janvier 1492 et le 30 avril 1741, la foudre incendia la tour. Les flammes toutefois laissèrent intacts les bâtiments inférieurs de la *Halla* séculaire. Des travaux de restauration furent entrepris à la suite de ces désastres. Ne comprenant d'abord que deux étages carrés sur lesquels giroyait la silhouette dorée du dragon de Baudouin, le *Belafroid* fut agrémenté successivement de balcons ajourés et de pyramidions à crochets. Une jolie lanterne octogonale surmontée d'une flèche fut substituée au toit primitif. Quand disparut le dragon byzantin on le remplaça par un Saint Michel dont l'épée flamboyait au sommet de l'édifice. La foudre détruisit l'archange. On lui substitua le Lion de Flandre. Pendant deux siècles, du seizième au dix-huitième, au moment où Bruges avait perdu toute sa puissance, le symbole héraldique de la force flamande s'érigea sur la pointe de l'antique Capitolium. L'incendie de 1741 renversa la flèche et le lion. Dès lors la lanterne octogonale est restée la partie supérieure du monument ; elle fut crénelée en 1822 d'une petite balustrade assez ridicule. Malgré les sinistres, malgré les restaurations et les embellissements, malgré la foudre et les architectes, l'antique Beffroi n'a rien perdu de sa noblesse et de sa signification premières. Tel quel, penchant légèrement sur sa base trapue, s'amincissant à chacun de ses étages, flanqué de petites tourelles à ses angles, il décore la Grand'Place d'un immense retable de pierres autour duquel flotte, comme une atmosphère impalpable et sacrée, le souvenir héroïque des grandes générations défuntes.

CHAPITRE IX

ART ET CULTURE AU XIIIe SIÈCLE

Si la puissance corporative et communale s'affirme matériellement par la construction d'un « Capitolium », la foi religieuse de cette époque instinctive continue néanmoins d'être à peu près la seule inspiratrice, ou mieux la seule cliente de l'art. Les architectes militaires ont bien entouré la ville d'une ceinture fortifiée, épaulée de grosses tours et bastilles dont il ne reste plus que de rares vestiges. Bruges, outre le Beffroi, vit s'élever un autre édifice civil d'une certaine importance : l'Hôpital Saint-Jean, transformé aujourd'hui en lieu de pèlerinage par la présence des œuvres de Memling ; mais les trois façades du monument hospitalier, accolées, nues et sombres, étreignant l'abside étroite d'une chapelle ogivale, ne sont belles que par le prestige de la vieillesse et l'émotion involontaire qui frappe au seuil de l'un des plus beaux musées du monde. Il faut donc interroger les églises brugeoises si l'on veut surprendre quelques détails sur l'idéal et l'activité des architectes du XIIIe siècle. L'énorme tour de Notre-Dame fut construite entre les années 1230 et 1297. Elle est en briques[1]. Des contre-

1. La flèche qui la domine (1853-58) est en pierres.

forts débordent aux angles. De hautes arcades simulées décorent ses quatre faces. Il n'existe point de plus haute tour en briques, croyons-nous. Son dessin est pauvre. Sa construction lente, durable, rassemblant de petits matériaux dans une masse énorme, est l'image même de la démocratie flamande unissant d'humbles efforts pour une œuvre puissante. Les cinq nefs de l'intérieur datent du XIIIe et du XIVe siècles. On y trouve quelques traces du style roman. Les colonnes en faisceaux de la nef centrale, couronnées de chapiteaux à crochet, reliées par de larges arcades en tiers point, ne manquent pas de noblesse. Mais, avouons-le, aucun détail de ce vaste vaisseau (déshonoré par un odieux badigeon), ne captive l'attention. Les trésors que l'église contient — les mausolées de cuivre, dorés, ciselés, émaillés de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, la Madone tendre et fine attribuée bien hardiment à Michel-Ange, la détrempe, très effacée déjà, représentant saint Louis, la douloureuse Vierge de Mostaert, la grave et populaire *Cène* de Pourbus, la frêle et flamboyante tribune des seigneurs de Gruuthuuse, — toutes ces merveilles des XIVe, XVe et XVIe siècles qu'une piété opulente a accumulées peu à peu dans l'église de Notre-Dame, dépassent de beaucoup par le goût et la magnificence, le cadre où elles se montrent.

L'église du Saint-Sauveur est également en grande partie contemporaine du Beffroi. La partie inférieure de la tour, les premières travées de la nef centrale et quelques parties du chœur remontent au XIIIe siècle. Le célèbre architecte Van der Poele modifia l'église au XVe siècle, s'inspira des constructeurs primitifs et conserva de l'harmonie à l'ensemble de la construction. Le chœur est bien près d'être un chef-d'œuvre, bien que l'on ne sente aucune liberté de création dans l'agencement des lignes, la disposition des archivoltes et le dessin des colonnes en faisceau. Ici encore l'art de l'architecte

s'efface devant celui des peintres, sculpteurs et huchiers dont les œuvres décorent les chapelles. On visite l'église du Saint-Sauveur pour admirer les sculptures animées, luisantes et sombres des stalles chapitrales, l'énergique *Martyre de saint Hippolyte* (peinture du XVe siècle), les tableaux de Pourbus, de Van Orley et surtout l'émouvante plaque tombale de Wautier Coopman, bien plus que pour contempler les colonnes, murailles, voûtes et arceaux sur lesquels on a, du reste, appliqué une polychromie criarde et froide tout à la fois, l'un des plus parfaits exemples de ces restaurations « respectueuses et savantes », que le mauvais goût moderne inflige avec une fréquence et une impudeur révoltantes aux monuments du passé.

Il serait difficile aussi de découvrir des signes bien nets d'originalité dans les parties de la belle église de Saint-Jacques (bas de la tour, transept, chapelle nord) qui datent du XIIIe siècle, ainsi que dans la nef de Saint-Gilles construite en 1240. Seul le grand espacement des colonnes produit à l'église de Saint-Jacques un effet peu fréquent dans les temples gothiques.

Comment expliquer cette absence d'invention personnelle ?

Le style brugeois n'est pas créé. Tous les monuments que nous avons mentionnés sont conçus suivant des thèmes français. Les matériaux diffèrent, les combinaisons des lignes architectoniques parfois aussi, mais au fond l'inspiration vient du pays suzerain. Presque tous les architectes employés à Bruges au XIIIe siècle sont originaires de la France. Quelques-uns aussi viennent du Tournaisis où l'influence française ne s'exerçait pas avec moins de force [1].

Il en est de même des sculpteurs. Il nous reste un important vestige de la statuaire brugeoise au XIIIe siècle :

1. L'évêché de Tournai ressortissait, nous l'avons vu, à la métropole de Reims.

ce sont les bas-reliefs qui décorent à l'Hôpital Saint-Jean le tympan de l'entrée primitive aujourd'hui condamnée. L'ensemble comprend deux arcades géminées dans lesquelles sont représentés à droite l'*Ensevelissement* et le *Couronnement de la Vierge,* à gauche, la *Mort de la Vierge* et le *Jugement dernier*. Derrière le tore de l'archivolte, les statuettes des douze Apôtres se superposent dans des niches à baldaquins. Cette double composition date de la fin du XIIIe siècle. Elle était recouverte autrefois de couleurs. Les figures d'avant-plan se drapent dans des manteaux traités avec ampleur. Les personnages du fond sont animés d'une expression purement conventionnelle. Le sculpteur de ce tympan est un disciple adroit des grands imagiers de Paris, de Chartres et de Reims.

Est-il surprenant de voir la Flandre interroger aussi attentivement les créations de sa puissante suzeraine? On sait quel ardent foyer de pensée et d'art Paris était à cette époque. La philosophie scolastique, le droit, y étaient cultivés par des hommes d'élite. Les savants qui avaient recueilli la succession de saint Bernard, d'Abélard, de Pierre de Blois attiraient à leurs cours les écoliers de toutes les nations. Des étudiants flamands et hennuyers étaient envoyés et entretenus à Paris. Marguerite de Constantinople leur légua une somme considérable. Avant la révolte des communes contre le pouvoir féodal, les rapports entre la Flandre et la France étaient, au surplus, très cordiaux. Les noblesses des deux pays s'unissaient par de fréquents mariages. Les marchands de Bruges, de Gand, d'Ypres se pressaient aux foires de Champagne. La langue française était fort répandue dans la Flandre relevant du roi. On la parlait à Bruges certainement autant qu'aujourd'hui. Le comte Gui de Dampierre rédigeait ses lettres patentes et ordonnances en français, et parlait fort peu la langue de ses sujets. Guillaume de Juliers faisait ses délices des fabliaux de Rutebœuf et d'Adam le Bossu. A Cour-

trai, en plein cœur de la Flandre, le français était devenu la langue officielle, tandis qu'à Paris la magistrature restait embarrassée dans le vieux protocole latin. Certains poètes « flamands » : Pierre et Mathieu de Gand, Gilbert de Courtrai adoptèrent même la langue des voisins. Les autres traduisirent des compositions françaises. Le grand Van Maerlant, que la Belgique considère avec raison comme le « fondateur de la poésie nationale », adapta des ouvrages français avant d'écrire son celèbre *Wapene Martin*. La bibliothèque de Robert de Béthune, fils de Gui de Dampierre, composée d'une douzaine de volumes, ne renfermait sans doute que des manuscrits exécutés par des enlumineurs français ou par des disciples de ces grands miniaturistes parisiens dont l'Alighieri célèbre l'habileté dans quatre vers souvent cités de son *Purgatoire*. Il est donc permis d'affirmer que, pendant tout ce XIIIe siècle, la West-Flandre fut l'élève intellectuelle de la France et sans doute Bruges doit-elle à cette première éducation l'élégance de son art, les manières pondérées de ses habitants, qui la différencient encore aujourd'hui des autres cités toutes matérielles de la Flandre et du Brabant.

La lutte épique où Flamands et Français s'entretuèrent avec tant de rage devait amener un changement profond dans la physionomie morale et artistique des Flandres. Les communes avaient atteint leur majorité, connaissaient leurs ressources. Nous avons vu Bruges grandir d'abord avec l'aide de ses comtes, puis demander un appui au suzerain royal. Dans le courant du XIIIe siècle, consciente de son individualité, elle s'est insurgée successivement contre ces deux tutelles devenues gênantes. La personne communale devait acquérir encore plus d'indépendance, se manifester sinon dans l'histoire politique, du moins dans l'art, avec des tendances encore plus libres. L'élément démocratique, triomphant de toutes parts, va pénétrer l'inspiration des artistes et déterminer pour

une large part le développement de cet instinct naturaliste, déjà sensible à l'éclosion de l'art flamand proprement dit dans la seconde moitié du XIVe siècle, et tout à fait épanoui dans le génie des grands artistes brugeois de la période bourguignonne.

CHAPITRE X

L'INDÉPENDANCE DÉMOCRATIQUE

La prospérité de Bruges, dans la première moitié du XIVe siècle, ne fit qu'augmenter. Les désastres de la guerre furent effacés en quelques années et le commerce, l'industrie, l'art reprirent leur superbe élan. Ni les troubles intérieurs, ni les luttes de ville à ville, ni les révoltes du commun ne réussirent à affaiblir la force expansive du génie flamand. Les Croisades avaient fait connaître l'Espagne, l'Italie, les côtes d'Afrique, une partie de l'Orient. Bruges entretenait des relations suivies avec ces contrées lointaines. Les marchands de Venise, de Gênes, de Pise, connus sous le nom général de *Lombards*, venaient échanger les tissus italiens et orientaux, les produits de la Perse et des Indes contre les grains, bestiaux, étoffes des Flandres, et contre les marchandises néerlandaises, suédoises et danoises. Trafiquants anglais, suédois, aragonais, italiens se rencontraient à Bruges et à Damme. Les vaisseaux de toutes dimensions amenaient d'Angleterre la laine, le plomb, l'étain, le charbon de terre et le fromage ; d'Irlande la laine et le cuir ; de Norwège les gerfauts dressés pour la chasse et les cuirs de bouc dont on faisait le cordouan ; de Danemark les chevaux, le porc et le hareng fumés ; de Suède venaient les fourrures précieuses, le noir et gris ; des mines de Hongrie l'or

et l'argent; d'Allemagne le vin « rhénois » et le fer ouvragé; de Bulgarie l'hermine et la martre zibeline. Les sept royaumes d'Espagne, Navarre, Aragon, Castille, Léon, Andalousie, Grenade et Galice envoyaient les cuirs de Cordoue, les toiles robustes dans lesquelles on taillait les voiles des grands navires, l'huile d'olive, la soie, les figues et le raisin; des côtes d'Afrique, des royaumes de Fez, de Maroc, de Bougie, de Tunis, d'Asie Mineure, de Constantinople, d'Égypte, de la « mer des Arènes », c'est-à-dire du Sahara, étaient apportés les dattes, les figues de Barbarie, le sucre, l'alun, le poivre et les épices, et l'on y voyait des draps d'or et de soie qui venaient du fond de la Tartarie[1].

Enthousiasmé par cet amoncellement de trésors, un ancien écrivain s'écrie que « nulle terre n'est comparée de marchandises encontre la terre de Flandre ». La fabrication des draps et des étoffes de laine, industrie essentiellement flamande, et une situation géographique privilégiée, expliquent cet intense mouvement commercial. L'orgueil de la population, de même que son faste, ne connut plus de bornes. Sous le règne de Louis de Mâle, le bien-être était tel que les habitants eux-mêmes finirent par s'en plaindre, « car le luxe, disaient-ils, engendre l'ambition et l'insolence ».

La Commune s'administrait elle-même. Dans toute la première moitié du XIVe siècle, la démocratie triomphe à Bruges. On en conserve la preuve tangible dans la collection de sceaux corporatifs déposés aux archives de la ville. Chaque confrérie d'artisans possédait une empreinte particulière, symbole de ses franchises et exemptions. Tous les actes de la Commune parvenus jusqu'à nous sont scellés par les corporations, déléguant ainsi leur pouvoir aux magistrats. Les titres, enfermés dans des boîtes ou custodes, étaient ensuite

1. J'emprunte à M. Frantz Funck Brentano cette énumération dressée d'après les *Fabliaux* qu'a publiés Le Grand d'Aussy.

déposés dans la chambre secrète du Beffroi, le Trésor. Ces sceaux retrouvés en même temps que les édits, ordonnances, etc., forment une collection unique. Bruges est la seule ville qui possède une pareille série de cachets. On y lit la prospérité et la force des métiers aussi bien que dans les parchemins eux-mêmes.

Les comtes Louis de Nevers et Louis de Mâle ne jouent plus qu'un rôle de second plan dans la politique flamande. Le vrai maître de la contrée, au milieu du XIVe siècle, c'est le Ruwaert de Gand, l'illustre tribun Jacques van Artevelde, « esmouveur de peuple » comme Pierre de Coninc, orateur entraînant, capitaine énergique, diplomate adroit qui maintint habilement la neutralité de son pays entre la France et l'Angleterre pendant plusieurs années et ne conclut l'alliance anglaise qu'à la dernière extrémité. On eût volontiers laissé les comtes s'amuser avec leurs nains, leurs astrologues, leurs jongleurs, leurs faucons, leurs bêtes rares, si l'on ne s'était vu obligé parfois de rechercher leur alliance pour marcher contre une ville rivale. Les cités flamandes s'étaient développées dans de telles proportions qu'elles se gênaient mutuellement. Brugeois et Gantois bataillèrent pendant de longues années, à la fin du XIVe siècle, et cela pour des raisons purement matérielles, pour s'assurer un monopole commercial et nullement pour les grands principes démocratiques défendus par Jacques van Artevelde et qui, un moment, avaient mis tous les Flamands d'accord.

Bruges était menacé d'un phénomène désastreux : l'ensablement du Zwîn. Ce havre naturel était pour la grande cité médiévale ce que la Tamise est pour Londres, l'Escaut pour Anvers, une véritable artère vitale dans laquelle circulait la richesse de la ville. Si Bruges avait acquis une situation prépondérante en Flandre, si elle nouait à volonté des alliances avec la ligue lombarde et la Hanse teutonique, si elle envoyait ses vaisseaux et ses ambassadeurs à Gênes, à Venise, à Lon-

dres, c'était grâce à la communication que le Zwîn établissait entre elle et la mer. L'existence de la Commune dépendait de la libre circulation des navires sur le Zwîn. Or, dès le XIIe siècle des atterrissements s'étaient produits entre Damme et Bruges. On y remédia par le creusement d'un large canal de navigation, Nouveau Zwîn ou *Varssche Vaet* (canal d'eau douce) reliant la commune à son port. Ce travail considérable ne pouvait suffire. Le havre s'ensablait au delà de Damme. La ville continua de lutter avec énergie contre cette calamité. Elle fit venir des ingénieurs illustres de l'étranger : Michel de Calo en 1331, Jean Vlucghen de Delft en 1351. On employa des dragues gigantesques, on construisit de nouvelles digues. Les magistrats ne reculèrent devant aucun sacrifice. La grandeur de la Commune ne dépendait-elle pas du succès ? D'autre part, la ville de Gand, jalouse de la richesse et de l'autorité de Bruges, cherchait, elle aussi, à se mettre en communication avec la mer. Les Brugeois durent recourir aux moyens extrêmes pour vaincre la nature et anéantir la concurrence. Ils obtinrent de Louis de Mâle l'autorisation de creuser un canal reliant la Lys à la Reye. De la sorte, on alimentait les eaux du Nouveau Zwîn et l'on écartait encore une fois la ruine.

Les Gantois, craignant avec raison que ce gigantesque travail n'eût pour conséquence de leur enlever l'étape des blés artésiens, s'armèrent et dispersèrent les terrassiers de Bruges qui travaillaient à Deynze. Les Brugeois feignirent de pardonner cette traîtrise et sous prétexte d'alliance attirèrent sur la place du Marché une troupe de compagnons gantois qu'ils massacrèrent sans pitié. Le comte de Flandre, Louis de Mâle, faillit périr dans la bagarre. Caché pendant quelques heures dans une misérable maisonnette, il réussit à s'enfuir en empruntant la houppelande d'un valet. Le roi de France lui prêta secours et les Flamands réconciliés devant

l'ennemi commun se rencontrèrent avec les troupes royales dans les plaines de Roosebeke, le 29 novembre 1382. Les petits-fils des vainqueurs de Groeninghe essuyèrent une sanglante défaite. Le pouvoir aristocratique triomphait une nouvelle fois. La grande époque communale touchait à sa fin. Elle avait duré près de cent ans. Durant le XIVe siècle le peuple s'était insurgé partout contre la puissance suzeraine. Roosebeke vint anéantir les espérances de la démocratie européenne. Froissart ne s'y trompa pas. La bataille de Roosebeke, dit-il, fut aussi bien gagnée contre la ville de Paris et les communes de France que contre les Flamands; elle sauva toute la noblesse du sort cruel qui la menaçait.

Le cadavre de Philippe van Artevelde, le dernier grand tribun, fut pendu à un arbre comme celui d'un vil manant. Malgré les supplications de Louis de Mâle, la noblesse française, encouragée par son roi, voulut piller et détruire Courtrai, où l'on conservait les Éperons d'Or des malheureux compagnons de Robert d'Artois.

Parmi les hauts seigneurs qui dévalisèrent la cité se trouvait le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi. Par son mariage avec Marguerite, fille de Louis de Mâle, Philippe allait devenir le maître de ces riches « sangliers » de Bruges, de Gand, d'Ypres, dont les princes courtisaient avec constance les coffres bien garnis. En attendant la réunion de la Flandre et de la Bourgogne sous son autorité, le Hardi fit sentir à la ville de Courtrai sa tyrannie future en lui enlevant le beau jacquemard placé sur l'église de Notre-Dame. Cette horloge était célèbre. « Il n'y en avait guère alors qu'à Paris « et à Sens, écrit M. de Barante, où le roi Charles V « les avait fait faire. » Le duc de Bourgogne la fit enlever pièce par pièce. Transportée à Dijon elle fut hissée sur les tours de la cathédrale où elle dessine encore dans l'air les lignes délicates de sa ferronnerie. Après avoir sonné le triomphe de Groeninghe et le désastre

de Roosebeke, le jacquemard courtraisien et son épouse marquent aujourd'hui aux habitants de Dijon les heures pacifiques de leur existence et rappellent à tous les touristes les liens qui pendant un siècle unirent la Flandre à la Bourgogne.

Faut-il voir dans cette jolie mécanique aérienne un témoignage de défaite? Non pas.

Les Flamands certes étaient vaincus. Leurs aspirations semblaient anéanties. Le bien-être avait amolli l'âme rude des héroïques porteurs de *goedendags*. Dans le cours du xve siècle quand les milices communales, richement armées, pourvues de tentes fastueuses, suivront les expéditions de Jean sans Peur et de Philippe le Bon, elles se distingueront plus souvent par leur insolence, leur mauvais vouloir que par leur bravoure. Mais l'originalité, la force, l'invention de la race flamande étouffées dans le champ politique allaient s'épanouir dans l'art avec un éclat dont nous restons encore éblouis. Les ducs de Bourgogne annihilèrent à jamais l'indépendance et la fierté communales; sous leur règne, par contre, l'art flamand, populaire et sublime, allait rayonner sur toute la chrétienté et soumettre l'art européen à son doux et pieux empire.

CHAPITRE XI

L'HÔTEL DE VILLE

Un génie autochtone très vigoureux déjà s'affirme dans l'art brugeois au XIVe siècle. Le sentiment particulariste de cette époque se manifeste par la construction d'un Hôtel de ville — le premier qui fut construit en Belgique — glorifiant en quelque sorte l'autonomie communale, comme le Beffroi figurait la liberté individuelle et corporative. On voit donc se matérialiser dans le *Scepenen-huus* ou maison des échevins, une croyance politique particulièrement vive en Flandre : l'amour de la cité. Peut-on ajouter que ce localisme étroit mais fécond crée un style ? Avant de conclure retraçons l'histoire et décrivons l'aspect de l'Hôtel de ville.

La première pierre de l'élégant édifice communal fut posée en 1377 par le comte Louis de Mâle. Bien que terminé seulement au cours du XVe siècle et fort malmené de nos jours par les restaurateurs, le monument a conservé les lignes essentielles du plan primitif. Avec ses six tourelles octogones, terminées en flèches aiguës, décorées d'ogives aveugles et posées sur une corniche crénelée et ajourée, avec ses hautes fenêtres lancéolées, ses archivoltes fleuronnées de crosses végétales, ses lucarnes menues, ses cheminées en vrille terminant les pignons latéraux, — la gracieuse maison scabinale de

Bruges offre le premier type de ces hôtels de ville flamands, délicatement ciselés, que l'on a comparés avec raison à des châsses de pierre.

Certes dès le XIIIe siècle — nous en avons la preuve dans de nombreux reliquaires et monstrances — il existe des édifices d'un dessin général presque semblable. Ce qui paraît propre néanmoins au génie brugeois, c'est le style des tourelles et la manière légère et hardie dont ces sveltes ornements du toit sont élevés sur la façade. Les tourelles de ce genre deviendront une particularité charmante de l'architecture brugeoise. En admettant qu'elles aient été « importées », il faut convenir qu'elles ont reçu à Bruges une interprétation définitive. A l'Hôtel de ville, les meneaux saillants ensèrrés dans les huit facès aveugles, leur prêtent déjà une physionomie unique. Les architectes qui construiront les adorables tourelles de la maison de Gruuthuuse et du local des archers de Saint-Sébastien n'auront qu'à se laisser guider par ces gracieux exemples, conçus sans doute par le premier « maître des œuvres » attaché à la construction de la maison communale de Bruges, Jean Roegiers.

Respecté dans ces lignes architectoniques, l'Hôtel de ville ne l'a pas été dans sa décoration sculpturale. Nous ne pouvons plus guère nous faire une idée du spectacle chatoyant et coloré que présentait la façade primitive. Sur les lucarnes du toit brillaient les anges de cuivre doré. Les souches de cheminées se couronnaient d'anneaux également en cuivre doré. Les niches de la façade s'ornaient de quarante-neuf statues représentant la Vierge, les Prophètes, et les comtes de Flandre depuis Baudouin le Barbu. Les consoles étaient historiées ou décorées de feuillages. Des pinacles finement refouillés surmontaient les baldaquins. Entre les hautes fenêtres vingt-six écussons figurant les armoiries de la Flandre, de la cité et des vingt-quatre communes placées sous la juridiction de Bruges, blasonnaient la

construction. Statuettes, dais, consoles, écus, toutes les sculptures enfin étaient couvertes d'une polychromie brillante et se détachaient comme des ornements d'émail sur le fond doux de la façade. Cette peinture architecturale était confiée aux premiers « scilders » de la ville. En 1379, Gilles de Man coloria vingt-huit niches. Les statues n'étant pas toutes peintes à l'époque où Jean Van Eyck vint se fixer à Bruges, le divin artiste consentit à collaborer à la décoration de l'Hôtel de ville. Il peignit et dora six statues, et nous verrons plus loin l'influence que pouvait avoir le concours d'un tel « enlumineur d'images » sur les progrès de la peinture à l'huile.

Il ne reste aucune trace des statuettes du XIVe siècle taillées presque toutes par Jehan de Valenciennes et probablement exécutées dans le style des œuvres de Beauneveu et de Claes Sluter. On ne peut donc juger cette sculpture brugeoise du XIVe siècle. Les iconoclastes du XVIIe siècle puis les révolutionnaires français arrachèrent et anéantirent la magnifique « vesture » d'images peintes posée sur la façade. Leur vandalisme fut aggravé par les restaurateurs modernes. L'Hôtel de ville de Bruges fut en Belgique l'une des premières victimes des architectes réparateurs, disciples de Viollet-le-Duc, et son supplice ouvre par une page à jamais déplorable le long martyrologe de nos monuments. Le *Scepenen-huus* brugeois fut reconstitué suivant les « meilleures » méthodes romantiques. Les architectes réussirent assez bien à défigurer l'édifice, sans parvenir toutefois à lui ravir la grâce de son ensemble et la hardiesse de ses couronnements. La façade fut alourdie de statues figées et bêtes. Une pierre de mauvaise qualité remplaça l'ancienne. On gratta, on amenuisa avec un zèle fougueux tous les ornements sculptés : consoles, pinacles, archivoltes, meneaux. L'Hôtel de ville sortit de cette épreuve écorché, amaigri, piteux, meurtri jusqu'à l'âme. Cette scène de torture se passait en 1854.

On remarque sur la droite de la façade une petite bretèque ou tribune plus ou moins respectée par les constructeurs-tortionnaires. Les comtes de Flandre, jadis, venaient y lire des proclamations. Des prédicateurs y châtiaient méfaits et crimes de leur éloquence indignée. Ce petit balcon avait reçu pour ce dernier motif le nom de « *preecstoel* » c'est-à-dire : chaire à prêcher. On devrait, en manière de représailles et d'exemple, y déplorer à des époques périodiques la honteuse restauration de 1854, y signaler publiquement le danger des reconstitutions d'édifice et désigner à la vengeance populaire les attentats — hélas ! toujours nombreux en Belgique comme ailleurs — des pasticheurs cyniques qui profanent les œuvres des générations mortes.

Nous avons donc surpris les premiers éléments d'un génie local dans les tourelles et dans l'ornementation sculpturale de l'Hôtel de ville. La balustrade ajourée du Beffroi construite au XIVe siècle par Jean van Oudenaerde peut, à cet égard, nous fournir également quelques lumières. Les constructeurs ne disposaient à Bruges que de petits matériaux parmi lesquels la brique dominait. La décoration sculpturale ne venait rehausser les façades de leurs monuments que d'une manière exceptionnelle. L'usage de la brique les avait habitués à tirer parti d'un appareil de petite dimension et ils imaginèrent d'orner les édifices, maisons, tours, etc., au moyen de meneaux saillants, dessinés en ogives, enserrant des rosaces au sommet de leurs arcatures aiguës. Au balcon du Beffroi les meneaux frêles et gracieux sont appareillés à jour. Sur les tourelles de l'Hôtel de ville ils tracent des arcatures aveugles. C'est sous cette dernière forme qu'ils doivent se multiplier à Bruges, y caractériser la jolie architecture civile du XVe siècle et, sur de simples maisons de briques, offrir parfois l'image d'une énorme fleur épanouie, avec leurs longues tiges légèrement infléchies et leur large rosace flamboyante.

CHAPITRE XII

LE RÉALISME FLAMAND

Les efforts des constructeurs locaux, cherchant à introduire des rythmes personnels dans la structure de leurs œuvres, coïncident avec le mouvement *naturaliste* qui détache l'art flamand de ses modèles français et germaniques dans le cours du XIVe siècle et mène la sculpture et la peinture vers un affranchissement définitif.

En quoi consiste exactement cet instinct si nouveau dans l'art et qui allait bientôt s'imposer à tous les maîtres de la chrétienté ? Pourquoi le réalisme s'est-il si promptement développé dans les Flandres ? Revêt-il la même expression dans les merveilles sculpturales des Flamands installés en Bourgogne et dans les chefs-d'œuvre de la peinture dite brugeoise ? Est-on redevable de cette interprétation nouvelle de la beauté aux seuls « Flamands » proprèment dits issus du comté de Flandre, c'est-à-dire originaires du territoire situé sur la rive gauche de l'Escaut et relevant du royaume de France? Autant de questions restées pour ainsi dire sans réponse et que nous essayerons d'éclairer en étudiant, dans ce chapitre et les suivants, l'évolution du génie flamand à travers les manuscrits, miniatures, peintures et sculptures qui nous sont restés de l'époque « gothique. »

Pendant la plus grande partie du XIVe siècle l'art

flamand, malgré tout, reste encore dans la plupart de ces formes un reflet de l'inspiration française. C'est qu'il n'est pas facile de rompre avec une tradition aussi solidement implantée. De 1368 à 1389, a remarqué M. de Laborde, on voit d'après certains comptes que les artistes habitant Bruges viennent souvent de France, que les joyaux sont demandés aux orfèvres français, que le luxe flamand s'approvisionne à Paris. La haute société continue de régler ses goûts sur la grande nation suzeraine. L'élégance de la noblesse flamande rivalise avec celle de l'aristocratie française dont elle s'inspire. L'amour « courtois » des chevaliers français et de leurs dames faisait rêver les blondes châtelaines de la West-Flandre... Le mot *flämisch* était devenu à cette époque synonyme de bon goût, de grâce dans tout le pays germanique, et sans aucun doute les nobles de Bruges et des autres villes du comté devaient cette réputation de « belles manières » à leurs relations avec la Cour parisienne.

Tout ce qui venait de France ou ce qui imitait l'art des voisins, avait le privilège de la finesse, de la beauté délicate. Les miniatures flamandes du commencement du XIVe siècle, d'une mièvrerie toute française, le prouvent abondamment. Et l'on reconnaît aussi la stylisation française, mais avec toute sa puissance cette fois et sa noble simplicité, dans l'admirable figure tombale de Wautier Coopman, gravée en 1387 sur une plaque de laiton et conservée à la cathédrale du Saint-Sauveur. Cet idéal convenait aux gens riches. Le commun, le peuple, les gens de métiers, plus près de la nature et du reste en révolte ouverte avec leurs maîtres depuis le XIIIe siècle, devaient s'en détourner instinctivement à cause de leurs passions politiques, mais surtout parce que leur rude éducation et leurs impulsions nullement réglées exigeaient des œuvres qui fussent la vie même, la vie telle qu'ils la comprenaient, forte, matérielle, saine. Peut-être objectera-t-on que

cette éclosion du réalisme n'est pas exclusivement le produit de la fermentation populaire, qu'il y faut voir tous les éléments propres au moyen âge et par-dessus tout une certaine brutalité d'expression que l'on retrouvera chez des poètes comme Villon et qui se maintiendra intacte jusqu'à l'arrivée de Rabelais. Nous croyons malgré tout que le naturalisme ne reflète qu'une des faces du moyen âge, et, sans conteste, la face démocratique. La création d'un art où se manifesteraient les tendances dominantes de la vie sociale fut sans doute pour le peuple flamand une nécessité impérieuse que l'on peut considérer comme l'insurrection du génie démocratique et positiviste des Flandres contre l'idéalisme et le caractère aristocratique des produits importés de France.

Avant de s'exprimer dans la matière plastique — sculpture, miniature, peinture — ce naturalisme resta longtemps, semble-t-il, confiné dans la littérature, non pas dans les écrits de quelque ampleur tels que chroniques et romans d'aventures, destinés à la société riche, mais dans les chansons et les farces dialoguées ou *sotternyen,* où l'esprit populaire des Flandres s'étale et brille de bonne heure. Le célèbre chant des *Kerels,* à la fois rude et plaisant, pamphlet de haine et d'ironie inspiré, dirait-on, par la victoire des *Éperons d'or* :

Ende lacht die ruters uut,

« Moquez-vous des chevaliers », est comme la préface de toute une série de compositions facétieuses et gaillardes où la gaieté, l'observation, la drôlerie flamandes et aussi la satire la plus acerbe, vont s'épanouir sans souci de la morale et des lois. C'est à ce moment que Thyl Uulenspiegel, l'intarissable frondeur, après avoir voyagé comme l'esprit même des Flandres qu'il incarne, dans les différentes provinces de la Germanie et de la France (les disciples de Villon s'en souviendront plus tard dans les *Franches Repues*) vient s'installer

à Damme par amour de la liberté, des beuveries et des fastueuses ripailles. J'entends qu'après avoir fourni un thème un peu indécis aux conteurs allemands et français, il prend enfin une physionomie définitive dans les récits flamands. Il est hâbleur, menteur, boit rustrement et sans eau, mange à plaisir de gorge pour emplir son estomac creux comme la botte de saint Benoît. Il est le vrai père de Panurge ; mais il ne craint pas les coups, il les distribue abondamment avec la vaillance d'un frère Jean des Entommeures. Il pille et laronne sans crainte des horions et n'est content que quand il a mystifié un grand seigneur ou quelque moine à panse pleine.

Uulenspiegel est l'ancêtre d'une lignée nombreuse. Ses tours, farces et diableries se perpétuèrent sans peine dans la vieille terre flamande. Les joyeux lurons, les drilles repus, les magots finauds de Breughel, de Teniers, de Jérôme Bosch, de Brouwer, renouvellent les exploits de Thyl aux jours de kermesse dans les cabarets et les tabagies, pour amuser les commères massives et les buveurs à rouges trognes. Certes cet esprit populaire est fondamental dans l'art flamand. Nous le voyons naître dans la civilisation démocratique de Bruges et de Gand au XIIIe et au XIVe siècle. Il traverse comme un fluide chaud et fécond le génie de Rubens, il grise les luronnes et les rustres éperdus de sa flamboyante *Kermesse*, il trouble parfois la dignité de ses personnages mythologiques et historiques. On se tromperait néanmoins — et ce fut la grande erreur de Taine — en considérant l'inspiration flamande comme essentiellement populaire et matérielle. Elle a toujours conservé le souvenir de sa première éducation française. Nous tenons à le constater nettement avant d'aborder l'étude de l'art plastique au XIVe siècle où notre désir de mettre en pleine lumière la face originale, l'expression la plus caractéristique du génie flamand pourrait nous faire accuser d'indifférence à l'endroit

d'autres facultés, d'autres mérites, d'autres instincts des maîtres brugeois et anversois. Memling ne pousse-t-il pas parfois la grâce physionomique, la morbidesse des formes jusqu'à la préciosité? Fut-il portraitiste plus aristocratique, plus harmonieusement gracieux, à en être souvent superficiel, que le peintre des grandes dames génoises et de la cour de Charles Ier? Et dans l'admirable série d'eaux-fortes où ce même Van Dyck nous transmet les visages énergiques et séduisants des maîtres de la pléiade rubénienne, est-il une seule de ces figures que les princes et les gentilshommes de la Renaissance n'eussent été fiers de montrer? Le naturalisme, l'interrogation constante de la nature avec une inclination particulière vers la rudesse, la santé, la puissance plébéiennes — tel est certes le caractère essentiel de l'art flamand considéré dans l'ensemble de son histoire. Ce n'est point un caractère unique, absorbant les autres. Jean Van Eyck le premier se chargera de le prouver. Et nous aurons l'occasion d'indiquer comment, dans la somptueuse efflorescence de la civilisation bourguignonne, le mot *flämisch* pouvait continuer de désigner tout objet, toute personne que l'on remarquait pour la finesse, l'élancement, la gracilité des formes.

CHAPITRE XIII

LES ORIGINES DE LA MINIATURE FLAMANDE

De son vivant même Uulenspiegel voit grandir autour de lui une parenté fraternelle dans les miniatures des romans et des chroniques où toute une école d'enlumineurs flamands se met, dès la seconde moitié du XIVe siècle, à rivaliser avec les artistes français. Pour bien indiquer comment ce type, s'introduit dans les enluminures au moment même ou Thyl Uulenspiegel « raillant, gaudissant, buvant, chantant, dansant » joue le premier rôle dans les récits des veillées brugeoises et gantoises, comment ce même Thyl incarnant la jovialité flamande avec Maître Renard trouve des interprêtes plastiques au moment où le « naturalisme septentrional » triomphe à Dijon avec les œuvres de Claes Sluter et de Jacques de la Baerse, je ne saurais mieux faire que de retracer ici, à grandes lignes, et d'après des notes personnelles prises à la Bibliothèque royale de Bruxelles, l'histoire de la miniature en France et en Flandre depuis la fin du XIIIe siècle.

A partir de cette époque les livres se multiplient. Les bibliothèques ou « librairies » des rois et des princes deviennent de plus en plus considérables. On peut

diviser les manuscrits qu'elles comprennent en deux grandes catégories : les livres religieux (missels, psautiers, vies des saints, etc.) et les livres profanes (chroniques, romans de chevalerie, poèmes d'amour. etc.) Quelle que soit la nature du texte, les enluminures du XIIIe siècle conservent toujours une simplicité d'expression et de lignes presque hiératiques et restent encore imprégnées de ce sentiment sévère et idéaliste que l'on est convenu d'appeler byzantin. De ci, de là pourtant on voit apparaître les signes d'un art plus familier. Dans une *Vie des Saints* (n° 10326) dont les deux grandes miniatures initiales sont une *Crucifixion* et une image de *Dieu le Père*, les personnages dessinés au trait, couverts de vêtements en teintes plates ornées de lignes noires, forment parfois des groupes pleins de naturel. Mais les visages gardent une expression détachée de la scène. Dans les *Vers moraux* (9411) quelques épisodes traités avec verve (une femme dormant assaillie par des diables ; une discussion entre deux personnages) viennent illustrer, d'une note finement goguenarde, le texte des fabliaux. *Le Miracle de Notre-Dame* par Gauthier de Coincy (9229) outre quelques très belles miniatures sur les premières pages du livre (une cérémonie d'exorcisme surtout avec des figures de femme charmantes de grâce abandonnée) fait défiler sous nos yeux toute une série de petits tableaux, moins bien traités que ceux des premières feuilles, mais décelant une imagination curieuse combinée avec beaucoup d'observation humaine. Ces miniatures retracent la vie des bons ermites toute remplie des hallucinations diaboliques qui hantaient l'esprit des moines au moyen âge. Les frères prient dévotement, bêchent la terre, creusent leur tombeau, sont tourmentés par les démons, tentés par des ribaudes, encouragés par la Vierge en personne et finalement se confessent et meurent en grâce. Mais cet art, en vérité, n'est pas plus réaliste que celui de Fra-Angelico, par exemple, lorsque

le maître séraphique détaille sur la prédelle de son *Couronnement de la Vierge* les épisodes de la vie de saint Dominique.

Trouverons-nous dans les livres profanes une tendance plus accentuée vers le naturalisme? *Li ars d'amour et des vertus* (9543) avec ses figures finement cernées, prouve que l'idéalisme domine tout autant dans les physionomies et les groupes « chevaleresques » que dans les tableaux mystiques. Pourtant voici dans la *Vraye Hystoire d'Alexandre* (11040) des cottes de mailles, des écus, des targes, des estocs, des chanfreins et housses de chevaux, des heaumes et haubergeons de guerriers fidèlement reproduits. L'enlumineur cherche des modèles vivants; il s'essaye à copier la société contemporaine. C'est une première et bien modeste tentative de peinture historique et à la fois de peinture de genre.

On s'affranchira de plus en plus des conventions idéalistes au XIVe siècle. Les miniatures du siècle précédent s'exécutaient presque toutes dans les monastères. Les enlumineurs à présent sont des laïques; ils se font admettre en grand nombre dans les corporations. D'autre part le goût des livres s'est développé considérablement dans la noblesse. Gentilshommes et nobles dames commandent plus volontiers des livres d'amour que des livres d'heures. La miniature va donc forcément s'humaniser. Les visages rudes de Dieu le Père, de Jésus-Christ, de la Vierge, de tous les saints personnages de l'histoire sacrée ressembleront de plus en plus à ceux des personnages profanes. Remarquons au surplus que nous n'avons encore examiné que des miniatures françaises. Nous allons trouver à présent nombre de manuscrits illustrés certainement par des Flamands. Il semble bien que dès la seconde moitié du XIVe siècle, Bruges ait possédé une école nombreuse déjà d'*illuminatores*. Ils ont assurément reçu leurs premières leçons des miniaturistes français. Mais tandis

que ces derniers s'attardaient dans les traditions idéalistes du XIIIe siècle, les enlumineurs flamands s'attachaient à copier plus scrupuleusement leurs modèles, renouvelaient les sujets, s'appliquaient à la reproduction vivante de la nature.

Les petits tableaux du *Rÿmbÿbel* ou « Bible en vers » de Jacques Van Maerlant (15001) porte encore l'empreinte française. Même sérénité, même sinuosité de dessin. La grâce de l'ensemble toutefois disparaît. En revanche le peintre ne se confine pas dans un répertoire banal. Quelques-uns de ses épisodes sont finement observés. La naïveté même de son art le conduit à de charmantes découvertes et voici que dans ses scènes de la divine Passion apparaissent, parmi ses Saintes Femmes, les lointaines ancêtres des pleureuses de Van der Weyden et de Memling.

Parfois les tendances romanes et germaniques se combinent comme par exemple dans un Psautier de Louis de Mâle (9961-2) qui pourrait bien être l'œuvre de son peintre Jean de Hasselt. Les caractères du dessin sont identiques à ceux du *Rÿmbÿbel* avec pourtant une élégance plus marquée. Mais la richesse de la matière, l'éclat des fleurs, des lis royaux, les teintes puissantes des ornements héraldiques, l'or superbe qui cloisonne les teintes rouges et bleues des majestueuses lettrines, tout cela est d'un luxe de facture inusité où s'annonce la riche palette du XVe siècle. Quelques figures isolées vivent avec une précision d'allure remarquable (un saint Benoît par exemple). Les traces de « byzantinisme » sont rares dans les visages où l'on remarque plusieurs portraits. Le réalisme est poussé plus avant encore dans l'imitation des vêtements. L'hermine des princes, les pourfilures des robes, les broderies des manteaux et des surcots sont traités avec une exactitude inconnue jusqu'alors. On peut y trouver la preuve que les ducs de Bourgogne n'ont pas été les premiers seigneurs qui, en Flandre, se fussent montrés

« curieulz d'habitz et de parure ». Philippe le Hardi a continué une tradition de luxe établie depuis longtemps par les comtes. Le long inventaire des richesses de Robert de Béthune, fils de Gui de Dampierre, en fait foi. Et le *Psautier* de Louis le Mâle reflète le décor de la Cour flamande, brillant comme un rêve oriental, avant l'arrivée des ducs bourguignons. Quoi qu'il en soit ce précieux manuscrit révèle un effort tout instinctif pour harmoniser les aspirations différentes qui partagent à ce moment les artistes flamands, effort que nous verrons aboutir avec grandeur un demi-siècle plus tard dans l'œuvre immense et unique des frères Hubert et Jean Van Eyck.

Cette survivance de certaines traditions françaises est attestée également par le célèbre *Livre d'Heures* du duc Jean de Berry attribué avec vraisemblance à André Beauneveu. C'est la seule œuvre qui nous reste pour juger le talent du célèbre « maître ouvrier de tombes » du roi Charles V. Beauneveu s'y montre portraitiste vigoureux bien qu'il demeure l'élève des imagiers de France. Tout en copiant ses modèles avec une sincérité absolue, l'auteur obéit encore pour les attitudes et les draperies à d'anciennes conventions de grâce un peu mièvre. La Vierge robuste et élégante, entourée d'un manteau aux plis charmants et tourmentés, le portrait énergique du duc Jean, frère de Charles V, qui décorent les pages initiales de leur grisaille transparente établissent la parenté de l'art flamand du XIVe siècle avec la production française du XIIIe. On pourrait en dire autant des scènes placées dans le corps du manuscrit : la *Nativité* où l'on voit un saint Joseph qui annonce les types de Van Eyck, la *Présentation du temple*, tableau remarquable solennisé par l'étonnante majesté du grand prêtre, la *Fuite en Egypte* située, comme celle de Broederlam, dans un harmonieux paysage d'architecture et de rochers, le *Couronnement de la Vierge* d'une douceur angélique digne de Fra

Angelico, le *Portement de Croix* avec son fond de ville et son cortège pittoresque précédé par un groupe d'enfants; enfin le *Calvaire* fort impressionnant composé sur un ciel sombre et tragique. Le *Livre d'Heures* est une œuvre de transition rapprochant en une formule éphémère — infiniment persuasive d'ailleurs — l'idéalisme du règne de saint Louis et le réalisme de l'époque bourguignonne.

Dans l'*Alexanders historie* (9018) l'inspiration flamande se dégage enfin avec acuité. Elle est presque complètement affranchie et renouvelle même la technique de l'enluminure. Les personnages ne sont plus cernés de traits noirs. Les teintes du visage, du vêtement, se juxtaposent directement à celles du fond. Les champs d'or ou semés d'emblèmes et de dessins géométriques ont disparu. Les différentes scènes se déroulent dans des intérieurs et des sites urbains où se dressent des architectures réelles. Parfois une bande de ciel bleu s'immobilise derrière les maisons. Les petits tableaux ressuscitent les principaux incidents de la vie sociale et intime au moyen âge. Les combats, pas d'armes, joutes et tournois abondent. Voici des scènes que l'on aperçoit pour la première fois, à ma connaissance, ou qui du moins n'ont jamais été interprétées avec une telle justesse : une pendaison, des funérailles (des *plourants* noirs qui font songer, aux figurines des tombeaux bourguignons, entourent une bière écussonnée) enfin un repas. La peinture de genre est donc créée, soit par l'*illuminator* de l'*Alexanders historie*, soit par un de ses contemporains. Les épisodes les plus ordinaires de la vie quotidienne s'introduisent tout à coup dans les livres historiés à côté des compositions mystiques, des sièges de ville, des batailles, des « emprises » chevaleresques. Et le personnage que l'on aperçoit le plus souvent dans ces *sotternijen* de l'art plastique, est précisément ce gaillard déluré, un peu tassé mais d'œil vif et brillant,

parent très proche d'Uulenspiegel, ancêtre de tout ce monde comique et braillard qui anime les godailles de Breughel et de Teniers, incarnation légendaire de tous les bons Flamands chez qui se perpétue la commode et sommaire philosophie d'un grand poète médiéval :

Il n'est trésor que de vivre à son aise.

CHAPITRE XIV

PEINTURE ET SCULPTURE AU XIVe SIÈCLE

Le caractère démocratique et matérialiste du XIVe siècle flamand se traduit non seulement dans une conception nouvelle de l'art, dans une interprétation plus réaliste des êtres et des choses, mais aussi dans la manière dont les artistes se groupent, s'associent pour défendre leurs intérêts et assurer la parfaite et loyale exécution des travaux. Les gildes de peintres, imagiers, miniaturistes, etc., se constituent sur le modèle des corporations ouvrières, et comme les membres considèrent absolument leur art comme un métier manuel, leurs confréries ressemblent de tout point à celles des artisans. Aucun partage nettement défini entre les différentes activités artistiques ; elles se confondent, voisinent fraternellement. Un peintre d'oratoires et d'autels ne croira pas déchoir en exécutant la polychromie d'un harnais de joute, ou d'une façade. La scission entre l'art industriel et le *grand art* n'existe point. Melchior Broederlam, originaire d'Ypres, peintre de Philippe le Hardi, cité pour la première fois dans les comptes l'année même de la bataille de Roosebeke, peignit non seulement l'exquis « taveliau d'autel » conservé au musée de Dijon, mais dessina pour les magistrats de sa ville natale des modèles d'étoffes, de bijoux, de vêtements, de broderies, peignit pour les

chevaliers et les villes des bannières, des panonceaux des « harnoys de joustes », œuvra enfin « de son mestier de painturie richement », les tentes, voiles, étendards de mer, destinés à la flotte de monseigneur Philippe, duc de Bourgogne. Et remarquons-le, cette soumission de l'art aux exigences décoratives ne sera pas plus discutée au xve siècle qu'au xive, puisque le grand Jean Van Eyck consentit à en luminer six statues de l'Hôtel de ville de Bruges.

Au surplus le mot *scilder* (peintre) n'indique-t-il pas suffisamment les modestes origines de la peinture flamande? Il vient de *scild,* bouclier (ce mot qui avait retenti comme un cri de vengeance dans l'aube trouble des *Matines brugeoises*) et désignait au début les artisans qui ornaient de couleurs et de figures les écus et blasons des gentilshommes. Faut-il s'étonner dès lors de l'étroite parenté qui unissait tous les artisans de la beauté? Tous ceux de qui les Flamands du moyen âge exigeaient le goût de la forme et de la couleur se rencontraient, discutaient leur collaboration, leurs droits, se perfectionnaient par l'examen comparatif des différentes techniques, dans une des deux puissantes corporations placées sous le patronage de saint Eloi et de saint Luc, le peintre légendaire de la Vierge. Les groupements s'établissaient sans règle fixe. *Pingerers et scilders* peignant des madones, des saints, des philactères, des armoiries et des emblèmes; enlumineurs de statues en pierre ou en bois; *beeldescrivers* ou peintres de fresques et de tableaux; *beeldemakers* ou sculpteurs; verriers, miniaturistes, imagiers, orfèvres, batteurs d'or, cordouanniers, etc., formaient en réalité une seule famille où le luxe de la noblesse et de la bourgeoisie était certain de trouver des guides sûrs.

Les gildes d'art prospéraient à merveille. Non seulement les communes de Flandre, mais aussi celles du Brabant, du Hainaut, de la province de Liège devinrent des foyers artistiques très ardents vers le milieu

du XIVe siècle. Bruges n'était pas seule à posséder une confrérie de Saint-Luc ; celle de Gand se constitua même quatorze années plus tôt, en 1337 ; celle de Tournai date de 1341 ; celle de Louvain remonte à l'année 1350. Arras, Valenciennes, Bruxelles virent à leur tour s'organiser des corporations semblables. Les artistes des Pays-Bas donnèrent les premiers l'exemple d'une confraternité pratique. Les maîtres italiens, français, allemands s'empressèrent de les imiter.

Les cités flamandes, wallonnes, néerlandaises n'offraient sans doute pas un champ assez vaste à l'activité des « confrères » de Saint-Luc car, chose curieuse, dès qu'il se trouve un homme de valeur capitale parmi ces *scilders, pingers* ou *beeldemakers,* il est rare que sa carrière se déroule dans sa ville natale. Il s'expatrie, s'engage au service de quelque prince étranger. La France surtout, durant tout le XIVe siècle, exerce une attraction particulièrement forte sur les maîtres septentrionaux. Hennequin de Bruges peignit des miniatures au service du roi de France, Charles V, ce sage monarque à qui plusieurs cardinaux offrirent la tiare et dont le goût infaillible devina l'avenir artistique des plantureuses provinces du Nord. Le même Hennequin peignit en 1373 « les portraitures et patrons » des tapisseries de l'Apocalypse par ordre de Louis d'Anjou, frère du roi. André Beauneveu, de Valenciennes, le grand maître wallon de ce temps, à la fois peintre, sculpteur, enlumineur « qui n'avoit » suivant Froissard « pour lors meilleur ne le pareil en nulles terres » recevait le 25 octobre 1364 la commande des tombes royales de Philippe de Valois, du roi Jean, de l'épouse de celui-ci, enfin de Charles V lui-même. Puis voici aux côtés de Hennequin de Bruges et d'André Beauneveu, les peintres Pol de Limbourg et ses deux frères, miniaturistes de Jean, duc de Berry, puis le célèbre sculpteur Hennequin de Liège « maître ouvrier des tombes » qui tailla le tombeau de Charles V à Rouen, puis en-

core Hans de Marville, Jean de Beaumetz, Gérard de Nivelles, Torquin de Gand, tous employés par ces quatre magnifiques protecteurs de l'art : Charles V, le duc de Berry, le duc d'Anjou, Philippe le Hardi, duc de Bourgogne.

Toutefois la suprématie de cette école du Nord — désignée d'une manière trop sommaire sous le nom général d'*école flamande* — ne devient définitive en France, ne prend conscience d'elle-même que dans le dernier quart du XIVe siècle, après le mariage de Philippe le Hardi avec Marguerite de Flandre, après surtout que le duc de Bourgogne eut décidé, en 1383, la construction à Champmol, faubourg de Dijon, d'un vaste et riche monastère où les tombeaux des princes bourguignons seraient confiés à la garde et aux prières des moines chartreux. Si les « bâtiments » de ce magnifique édifice (dont il ne subsiste plus que quelques fragments anciens) furent exécutés par des architectes et artisans français, en revanche tous les travaux artistiques — sculptures, peintures, boiseries, tableaux, verrières, dinanderies, — furent confiés à des maîtres septentrionaux. Une seconde génération de peintres et d'imagiers du Nord émigra en France et transforma Dijon en capitale de l'art flamand. Ils étaient bien une vingtaine « d'ouvriers estrangiers » groupés autour du génial sculpteur Claes Sluter, le directeur de toutes les œuvres de taille, un Hollandais aussi inspiré que devait l'être Rembrandt deux siècles plus tard, un maître majestueux, grave, profond et pourtant populaire dont l'œuvre principale, le *Puits de Moïse,* conservée encore à la Chartreuse de Champmol, était vénérée au moyen âge comme une création divine.

Je m'écarterais trop de mon sujet en disant la part de collaboration de tous ces « ouvriers » à l'œuvre décorative confiée à Sluter. Le sculpteur Hennequin de Bruxelles qui recevait des salaires fort élevés, le peintre Jean Malouel, un Gueldrois dont le Louvre possède une

Pietà infiniment tendre et pénétrante, le fameux huchier Jehan de Liège, enfin le propre neveu de Sluter, Claes van de Werve, également Hollandais et sculpteur, ont seuls joué un rôle personnel à côté du maître. Il me suffira de mentionner les autres artistes : Hennequin Princedal, Thomas Lefèvre dit Larmitte d'Ypres, Willequin Simon, Hennequin Steen et son frère Thière, Mant Dehane, Antoine Cotelle, Lambion, Humbert de Namur, Gilles de Seneffe, Rogier Westerhem, Pierre Linkerk, Jean Hulst, et cette simple énumération laisse entrevoir déjà l'importance et les origines de leur groupe.

J'insiste sur une particularité négligée jusqu'à présent par les historiens de l'art. Ces maîtres septentrionaux n'étaient pas tous des Flamands proprement dits, quoique venant du Nord, c'est-à-dire qu'ils n'étaient pas tous originaires de la province de Flandre relevant de la couronne de France et située sur la rive gauche de l'Escaut entre l'embouchure de ce fleuve et celle de l'Yser. Ils ne parlaient même pas tous la langue thioise ou germanique alors en usage avec quelques nuances dialectales dans les Flandres, le Brabant, le Limbourg, la Hollande, la Frise et la Gueldre. Un grand nombre de *Wallons* aussi brillaient dans cette vigoureuse école de la fin du XIVe siècle, des *pointres,* des *ouvriers d'entaillure* nés dans le sud du Brabant, dans le Hainaut, dans la principauté de Liège et le comté de Namur. Cet « art flamand » se divise donc ethnographiquement en deux groupes principaux : le groupe thiois comprenant les artistes de langue germanique, et le groupe wallon dont les membres parlent un dialecte français.

Il semble bien que les instincts de race, les similitudes de langage auraient dû confondre en une même famille artistique tous les thiois des Flandres, du Brabant, du Limbourg, de la Gueldre, de la Hollande, c'est-à-dire tous les artistes se servant d'un dialecte

germanique, et qu'en face de cette « école » thioise aurait dû se constituer le groupe wallon comprenant tous les artistes nés dans les provinces où l'on parlait un dialecte français : c'est-à-dire dans le Hainaut, la principauté de Liège, le comté de Namur. Mais les grandes familles artistiques du XIVe siècle ne se formèrent pas d'une manière aussi simple ; il s'en faut de beaucoup ; ce ne furent pas toujours des affinités de race qui nouèrent les parentés d'atelier entre les maître septentrionaux ; ces parentés furent plutôt subordonnées aux divisions politiques et ecclésiastiques des florissantes provinces qui constituent la Belgique et la Hollande actuelles. Le Limbourg étant rattaché à la principauté de Liège, on vit les artistes limbourgeois, — des thiois par conséquent — se rapprocher de leurs voisins du Sud, les wallons de Liège. D'autre part les populations thioises de la Flandre et les populations wallonnes du Hainaut ayant des rapports fréquents parce qu'elles relevaient du diocèse de Tournai, une certaine communauté d'aspirations s'était établie entre les artistes flamands et hennuyers (c'est-à-dire nés dans le Hainaut). Ici encore, on le voit, thiois et wallons se confondaient.

Ainsi l'échange de l'esprit latin et de la culture germanique ne cessa de s'opérer en faveur de l'art dans les petites contrées qui composent la Belgique d'aujourd'hui, grâce à ce mouvement constant d'idées et de sentiments établi entre le Nord et le Sud par suite de la pénétration des pouvoirs suzerains et diocésains, grâce aussi au courant qui pendant tout le XIVe siècle entraîna tous les grands artistes septentrionaux vers la France où le roi et les grands vassaux les comblaient de faveurs.

Il faut donc distinguer deux grandes « écoles » à l'origine de l'*art flamand* (on sait à présent à quoi s'en tenir sur la valeur de ce terme). D'une part voici les Flamands-Hennuyers auxquels nous rattacherons

quelques Brabançons. Citons les chefs : Hennequin de Bruges et André de Beauneveu de Valenciennes, ces maîtres choyés par les princes français ; Melchior Broederlam qui séjourna pendant la plus grande partie de sa vie à Ypres ; Jacques Cavael, peintre d'Ypres également, qui fit le voyage d'Italie à la fin du XIVe siècle ; le Tirlemontois Jacques de la Baerze qui exécuta les figurines de bois du fameux « taveliau d'autel » commandé au peintre Broederlam pour la Chartreuse de Dijon ; le peintre Henri Bellechose, de Bruxelles, qui travailla à Bruges et à Dijon et dont l'atelier ne fut éclipsé que par celui d'Hubert Van Eyck.

Le groupe « liégeois », d'autre part, n'est pas moins brillant. On y remarque Jehan de Hasselt, peintre de Louis de Mâle ; Pol de Limbourg et ses deux frères ; le « maître des tombes » Hennequin de Liège, émule de Beauneveu ; le huchier Jehan, de Liège également, que nous avons rencontré à la Chartreuse de Champmol. La liste se termine au commencement du XVe siècle par les deux frères Hubert et Jean Van Eyck[1], nés tous deux sur le territoire de la principauté épiscopale, et sous la féconde autorité desquels toutes les aspirations de cette primitive école des Pays-Bas devaient s'harmoniser avec une force et une grandeur inoubliables.

A Bruges même, outre Jehan de Hasselt, Malouel et Henri Bellechose, il n'est fait mention dans les vieux documents que de quelques rares peintres dont il nous est impossible d'établir l'importance. Walter Van Maere et Gilles de Man sont tous deux employés à la décoration extérieure de l'Hôtel de ville ; Jean Van Leye, dès l'année 1351, avant la naissance d'Hubert Van Eyck, se distingue en mêlant de l'huile à ses couleurs.

La corporation de Saint-Luc se forma dans la célèbre

1. C'est à dessein que les noms de Claes Sluter, de Van de Werve, de Malouel ne sont pas mentionnés dans ces listes. Ces artistes sont Hollandais ou Gueldrois et il faut considérer Sluter comme le fondateur de l'école néerlandaise.

cité en 1351 et s'y développa rapidement. Chose curieuse : depuis Jehan de Hasselt, peintre de Louis de Mâle, jusqu'à Jean Van Eyck, peintre de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, presque tous les artistes mentionnés à Bruges viennent du Limbourg, de la Gueldre, voire des bords du Rhin. La richesse de la célèbre cité appelait les maîtres de la famille « liégeoise ». Certes, pendant presque tout le courant du XIVe siècle l'attraction que la France exerce sur les artistes septentrionaux l'emporte sur la séduction qui peut se dégager pour eux de Bruges. Les plus grands des « pointres » et des « imagiers » du Nord s'installent à Paris ou à Dijon. Les Brugeois même quittent leur ville natale et vont chercher fortune en France, comme le célèbre Hennequin de Bruges entre autres qui devient « paintre et varlet de monseigneur le roy Charles V ». Mais cette migration vers le Sud devait se ralentir dès la fin du XIVe siècle. Déjà Melchior Broederlam « paintre et varlet de chambre de monseigneur le duc de Bourgogne » n'éprouve pas le besoin de quitter la West-Flandre. La France s'appauvrissait ; les ducs de Bourgogne d'autre part séjournaient de plus en plus dans leurs États du Nord. Bruges profita, plus que tout autre centre, de ces changements. L'opulence de la cité avait de tout temps attiré les artistes et particulièrement les maîtres liégeois. Au commencement du XVe siècle ce sont les plus hautes individualités de l'art qui choisissent la grande Commune comme l'endroit le plus propre au développement de leur génie. Jean Van Eyck en effet s'installa à Bruges vers 1425 et y fonda définitivement l'école flamande. Le Maître de l'*Adoration* consacrait de la sorte la suprématie artistique de la Venise du Nord. Il ratifiait et couronnait en quelque sorte par son exemple l'exode des artistes « liégeois » vers la grande cité flamande, et interrompait pour longtemps l'expatriation, si je puis dire, vers la France.

Le goût très prononcé des Flamands d'alors pour la polychromie nous permet de supposer que les murailles, les façades des églises, des hôtels de ville, des halles étaient couvertes à Bruges, de peintures attestant l'activité et le talent des confrères de Saint-Luc. Malheureusement les destructions du temps, le vandalisme des badigeonneurs, des iconoclastes, des révolutionnaires n'ont épargné que deux peintures de cette époque : un fragment de fresque exécutée à l'église de Notre-Dame vers 1350, d'un style encore français et représentant saint Louis debout, sur un fond de feuillage noir et blanc — et un *Calvaire* (église du Saint-Sauveur) de la fin du XIVe siècle, dont les figures assez inconsistantes et rudement expressives, sont peintes à la détrempe sur un fond d'or gaufré. Ce n'est point dans ces deux vestiges, si précieux soient-ils, qu'il faut chercher les caractères originaux de l'art flamand primitif, mais bien dans les nombreuses miniatures rassemblées avec passion par Louis de Mâle et son gendre Philippe le Hardi, les deux fondateurs de la bibliothèque de Bourgogne, et aussi dans les rares débris de la sculpture « flamande » du XIVe siècle.

Les peintres, avons-nous dit, les ouvriers d'entaillure, les enlumineurs de statues étaient tous enrôlés sous la bannière de Saint-Luc. Or, les sculpteurs, très en avance sur les autres artistes pour la vérité de l'expression et la sûreté technique, exercèrent naturellement une influence considérable sur les *pingerers* et *scilders*, c'est-à-dire les fresquistes et les peintres, toujours de grand talent, qui travaillaient à leur côté et *enluminaient leurs statues*. C'est à la Chartreuse et au Musée de Dijon qu'on trouvera les symptômes caractéristiques de ce phénomène d'art. On y peut comparer la distance qui sépare l'œuvre du sculpteur Claes Sluter, de celle du peintre Melchior Broederlam.

Dans ses Prophètes du *Puits de Moïse*, figures larges, méditatives, d'une rigoureuse observation physiono-

mique, dans sa *Vierge* humaine, gracieuse et forte tout à la fois, dans ses *portraits* de Philippe le Hardi et de Marguerite de Mâle, images si franches, si simples, si naturellement nobles, Sluter donne corps à une conception toute personnelle, toute nouvelle, où s'accuse à travers son génie de portraitiste (qu'il lègue à tous les grands maîtres du xve siècle) le génie profond et patient de sa race.

Broederlam, dans son retable exécuté à Ypres pour la Chartreuse et placé actuellement au Musée de Dijon, se montre peintre savant, ému, dans les figures et les paysages infiniment harmonieux avec lesquels il reconstitue les épisodes évangéliques. Mais les traces d'un idéal nouveau y sont bien fugitives. Son œuvre est plus giottesque que flamande. On comprend donc l'élan irrésistible qui entraîna l'art septentrional vers le réalisme après l'exemple génial de Sluter. Certes nous ne pouvons rattacher l'auteur du *Puits de Moïse* que d'une manière arbitraire à l'art flamand proprement dit. C'est un Hollandais. Son art ne dément pas son origine. Mais qui donc nierait son action constitutive sur le réalisme brugeois ou flamand du xve siècle? Au reste voudrait-on la contester qu'il resterait à citer une autre preuve de l'originalité frappante des sculpteurs à cette époque, de leurs rapports étroits avec les enlumineurs de statue et par conséquent de leur influence constante et inévitable sur ces derniers.

C'est à Dijon encore que nous noterons le fait. Les retables que Broederlam fut chargé d'historier à l'extérieur sont, à l'intérieur, « ouvrés de tailles de bois à imaiges et dais d'architecture », c'est-à-dire décorés de figurines en bois placées sous des baldaquins gothiques. Ces statuettes représentent des épisodes de l'Évangile et de la vie des Saints. Elles sont l'œuvre du sculpteur tirlemontois, Jacques de la Baerze et portent la marque de ce réalisme populaire et candide que nous avons vu naître dans les miniatures. Elles sont conçues par

une imagination bien *flamande*. Elles sont vivantes, naturelles et, si l'on peut dire, *démocratiques*. Elles précèdent de quelques années les grandes figures prophétiques de Sluter et furent enluminées, avec une charmante et spirituelle exactitude dans la reproduction du costume contemporain, par Broederlam lui-même, lequel, chose curieuse, se montrait beaucoup plus réaliste, plus flamand comme peintre de statues que comme peintre de tableaux, ce qui prouve bien de toute évidence l'influence des ouvrages d'entaillure sur les œuvres du pinceau.

Ainsi donc la grande peinture brugeoise, à la veille d'un épanouissement incomparable, ne soupçonne que vaguement le but de ses efforts. C'est moins en elle-même que dans les créations des *illuminatores*, des huchiers et des ouvriers d'entaillure qu'elle découvrira l'assurance de vivre, la certitude de briller bientôt dans le monde avec le prestige d'une aspiration inédite, jaillie du fécond amour de la nature.

CHAPITRE XV

LES DUCS DE BOURGOGNE EN FLANDRE

Nous avons vu la Commune grandir d'abord sous la tutelle des comtes, faire ses premiers pas, s'il est permis d'ainsi parler, à l'abri du burg seigneurial. Au XIIIe siècle, elle s'enorgueillit de son autonomie naissante. Les artisans, rendus puissants par l'organisation de leurs gildes, ne supportent qu'avec peine le joug comtal. Ils entrent souvent en lutte ouverte avec leur maître et finissent bientôt par s'insurger contre la tyrannie des doyens, des négociants, des poorters enrichis. L'anarchie, dès ce moment, règne en Flandre et tout le XIVe siècle est rempli des querelles violentes engagées de ville à ville, de corporation à corporation. Le triomphe complet de la démocratie affaiblissait la Commune, rendait les passions plus mesquines, éteignait les grands enthousiasmes collectifs. Le moment était favorable à l'établissement d'une autorité décidée à profiter des dissensions intestines du comté pour s'imposer et à employer toute l'énergie survivante de la population à la conquête de la richesse matérielle. Ce fut le rôle des ducs de Bourgogne, que le mariage de Philippe le Hardi avec la fille de Louis de Mâle amena en Flandre à la fin du XIVe siècle.

Les liens politiques qui rattachaient les nouveaux souverains du comté au roi de France n'avaient plus

du tout le caractère de vassalité, de dépendance étroite qu'avait connues le malheureux Gui de Dampierre. Les successeurs de Philippe le Hardi se trouvèrent bientôt à la tête d'un État assez homogène dans lequel étaient réunies les provinces jusque-là divisées et très particularistes de la Belgique actuelle. Pour constituer cette fédération, que Philippe le Bon voulut transformer en royaume et Charles le Téméraire en empire, les ducs de Bourgogne exercèrent une tyrannie implacable sur les remuantes communes de la Flandre, du Brabant, de la principauté de Liège. La Flandre perdit toute individualité politique. Elle connut, par contre, durant l'époque bourguignonne, une prospérité commerciale et une grandeur artistique inoubliables. Bruges, pendant le XVe siècle, fut l'une des cités les plus opulentes de l'Europe occidentale et, à certains égards, la capitale de l'art chrétien.

Si cette période voit l'apogée de la splendeur brugeoise, elle laisse aussi deviner les premiers signes de la décadence et de la mort. Avant d'entrer dans la phase crépusculaire de son existence, la ville jette sur le monde entier les feux de sa richesse, de ses fêtes, de ses productions artistiques. Aussi, pour bien faire comprendre l'histoire de Bruges au XVe siècle, il nous faut évoquer les figures de ces ducs de Bourgogne, dont Brantôme a dit : « Je crois qu'il ne fut jamais quatre plus grands ducs les uns après les autres », et indiquer en quelques mots leur rôle politique, à la fois désastreux et fécond, dans leurs grasses provinces du Nord.

Jamais les ducs de Bourgogne ne sympathisèrent avec les Thiois et les Wallons soumis à leur pouvoir, aussi étroitement qu'avec leurs sujets naturels, les Bourguignons. Malgré les querelles meurtrières de Jean sans Peur, de Philippe le Bon, de Charles le Téméraire avec la royauté française, tous trois restèrent au fond, comme Philippe le Hardi, le fondateur de leur célèbre dynastie, « léal françois de couraige ». Un

charmant écrivain, Montégut, qui promena avec souplesse sa science et son goût dans le passé de la Bourgogne, a écrit autrefois dans ses *Impressions de voyage* : « Philippe le Hardi et Jean sans Peur furent « seuls Bourguignons de fait et de cœur et eurent leur « résidence fixe à Dijon. Quant aux deux autres, les « exigences de la politique, la tyrannie de leurs am- « bitions et l'agrandissement de leurs domaines en « firent des princes beaucoup plus flamands que fran- « çais. » Et il ajoutait plus loin, avec une sincérité presque candide, que les Flamands nomment encore aujourd'hui Philippe, fils de Jean sans Peur, le *bon duc*, « avec un attendrissement dans la voix ». Il n'en est rien. La mémoire de Philippe le Bon, pas plus que celle de ses ancêtres ou de son fils Charles, ne s'entoure d'aucune auréole populaire. Les artistes se souviennent de son mécénat fastueux. La masse a depuis longtemps oublié son nom. Les historiens constatent qu'il a réalisé l'unité des provinces belges. C'est tout. La *bonté* des ducs de Bourgogne est un mythe forgé par les chroniqueurs indulgents et flatteurs attachés à leur personne souveraine en qualité de valet de chambre, de maître d'hostel ou de chancelier.

Philippe le Hardi montra de grandes vertus privées. Il était chaste, continent, et sans doute avait-il un mérite très évangélique à observer une fidélité sévère à l'égard de sa femme, Marguerite de Flandre, « haulte et crueuse dame, fort absolue et assez méchante », dit Froissart. L'homme public contraste assez vivement avec l'homme privé. La Bourgogne n'eut pas à se plaindre de lui. Il exécuta des travaux nombreux à Dijon, « fit beaucoup pour le bien d'icelle ville ». Son rôle dans les affaires de Flandre et même de Paris est moins pacifique. Sa hardiesse héroïque qui l'avait rendu célèbre depuis la bataille de Poitiers où il sauvait la vie de son père à l'âge de seize ans, se change trop souvent en cruauté. Après Roosebeke, il participe au pillage

de son comté futur, puis rentre à Paris pour présider au massacre des boucheries. Absorbé par la régence du royaume de France, il se fait surtout connaître en Flandre par ses impôts et ses emprunts. Il ruine le commerce d'Ypres par ses ordonnances despotiques. Il est vrai que, d'autre part, il protège un célèbre enfant de la ville, Broederlam, qui lui peindra les retables de sa Chartreuse de Dijon. Il couvre la Flandre de forteresses pour affermir sa tyrannie, mais dès qu'on lui signale dans les communes flamandes un *pointre,* un imagier, un maître d'entaillure, un ménestrel de talent (car il est amateur passionné de musique), il l'engage à son service et fait bénir par les artistes son nom que le peuple ne murmure qu'avec crainte.

De même Jean sans Peur se préoccupe surtout de ses provinces du Nord quand il a besoin de troupes et d'argent. Chef de faction, fomenteur de guerre civile, âme violente et sombre, nature emportée, brutale, véhémente, il pactise avec la populace parisienne, tend la main aux chefs des Cabochiens tandis qu'il accable les Flamands d'impôts et enlève aux Liégeois leurs privilèges après les avoir massacrés en grand nombre. D'ailleurs il a le don de se faire aimer de son entourage et bien que la multiplicité de ses amours contraste avec le rigorisme domestique de Philippe le Hardi (l'une de ses maîtresses, la dame de Jouy, le livra à ses meurtriers), il n'est point dépourvu d'un certain sens moral qui l'incline à la bonté envers ses serviteurs. Infatigable, résistant comme roc, souffrant facilement à l'occasion de la faim, du froid, vrai routier de guerre, il savait être indulgent aux négligences et aux faiblesses de ses valets. Malgré ses mille soucis, ses remords, ses craintes, ses complots perpétuels, il encourageait presque autant que son père les maîtres en *painturie,* en imagerie, en enluminure qu'il faisait venir des pays flamands et employait à Dijon dans la Chartreuse où son père reposait sous l'admirable mausolée taillé par Claes van

de Werve, où lui-même devait reposer aux côtés de sa femme, sous le somptueux tombeau œuvré à la fin du xve siècle par Antoine le Moiturier, « le meilleur ouvrier d'imaigerie du royaulme de France », et par « l'aventureux, besogneux et madré compaignon » Jehan de la Huerta.

Philippe le Bon fut le grand homme de la dynastie. « Il tenoit le salut de la France en sa clef et la tranquillité d'Occident en sa main, » a pu dire un de ses contemporains sans outrer la vérité. Avant même l'âge adulte, « ce jeune prince, hault et droit en ve-« nure, joyeux d'esprit et viste de corps, mais souvent « assez fiévreux, » révèle une grande lucidité de vue et un caractère très personnel, fait d'un mélange d'idéalité chevaleresque, de froideur diplomatique et d'un impérieux besoin de magnificence. De terribles accès de colère viennent seuls troubler l'harmonie de cette remarquable nature, et peut-être faut-il attribuer à cette impressionnabilité nerveuse l'impuissance de Philippe le Bon à faire aboutir ses vastes projets politiques. Lui aussi séduisait son entourage. Les excès de sa paillardise princière sont restés légendaires. Voici, du reste, un portrait physique, véritable miniature tracée par le chroniqueur Chastellain et qui laissera deviner, à travers ses touches minutieuses, la nature morale du grand duc d'Occident : « De stature il était moyenne-« ment haut homme, droit comme un jonc ; avait « maigre main et sec pied et avait plus en os qu'en « charnure, veines grosses et pleines de sang ; brun de « couleur ; plein front et ample, non calve ; chevelure « entre blond et noir ; barbe et sourcils de mesmes aux « crins ; mais avait gros sourcils et tout les crins se « dressoient comme cornes en son ire ; lèvres grosses « et colorées ; les yeux vairs, de fière inspection telles « fois, mais coustumièrement aimables. »

Les chroniqueurs et les artistes furent favorisés par ses largesses. Il s'entretenait souvent en particulier

avec ses varlets, peintres, architectes, imagiers, ce qui indignait grandement les nobles hommes. Aussi les gens de sa maison l'appelèrent-ils le Bon. Mais appliquer cette épithète au prince insensible qui, pour tremper l'âme de son neveu, le comte de Saint-Pol, lui confiait la tâche d'assassiner des prisonniers, a toujours semblé une moquerie violente aux esprits en général pondérés des Flandres. A Gand, on se contentait de l'appeler *Philippin aux longues Jambes*. A Bruges, on le désignait sous le surnom de *de Zekere*, « l'Asseuré », pour indiquer l'impitoyable fermeté de ses vengeances. « Cordial et populaire », comme dit Montégut, Philippe le fut peut-être en Bourgogne, assurément non en Flandre. Les répressions violentes des soulèvements démocratiques de Bruges et de Liège, l'impassible cruauté avec laquelle il fit massacrer les Gantois à Gavre, sa joie sénile au sac de Dinant, ses impôts énormes qui vidaient les trésors communaux, ses ambitions, ses guerres, ses querelles, son orgueil effréné le firent bien plutôt prendre en haine par ses sujets du Nord. Au reste, dilettante de haut goût, comme Jean sans Peur et Philippe le Hardi, intéressé plus qu'eux à embellir et à faire briller les grands centres de ses États du Nord, il fut le Périclès d'une incomparable pléiade d'artistes et se rehaussa à tout jamais dans le jugement des hommes en s'assurant les services de Jean Van Eyck, et en traitant l'illustre maître comme le plus cher et le plus puissant de ses amis.

Cette *colère bourguignonne*, sur laquelle Philippe le Bon n'avait point d'empire, se transforma en démence chez Charles le Téméraire. « Bien étudié, véritable et franc en ses mots », plein d'aménité avec les pauvres et les humbles, d'esprit large, de culture vaste, toutes les belles qualités qui faisaient de lui le prince le plus attirant et le plus gentilhomme de son temps, se déforment, se muent en vices intraitables, sous l'action d'un entêtement et d'un nervosisme désordonnés. Les

communes révoltées contre son pouvoir sont traitées sans pitié. L'épouvantable sac de Liège ensanglante à jamais son souvenir. Il hérite de l'ambition insatiable de son père. Ses projets de domination n'ont point de limites. Philippe le Bon rêvait de reconstituer le royaume de Lothaire II. Il voulut le sceptre impérial. « La « gloire lui monta au cœur, » dit Commines, « et la « moitié de l'Europe ne l'eust sceu contenter. » Il ne posséda même pas le cœur de ses sujets et l'on sait combien misérable fut sa mort qui laissait ses vastes États appauvris, presque ruinés, aux faibles mains de sa fille.

La politique de concentration des deux derniers ducs réussit parfaitement dans les Pays-Bas. Philippe le Bon, avec l'habileté et le cynisme des grands meneurs de peuples, réunit en moins de trente ans au duché de Bourgogne et à la Franche-Comté, aux comtés de Flandre, d'Artois, de Réthel et de Nevers, à la seigneurie de Malines et au comté de Namur que lui avait légués son père, — les duchés de Brabant et de Limbourg, le pays d'Outremeuse, les comtés de Hollande, de Hainaut, de Zélande avec la seigneurie de Frise, les villes de la Somme, parmi lesquelles Péronne, Amiens, Abbeville, enfin le duché de Luxembourg. Charles le Téméraire, qui régna de fait à partir de l'année 1465, y ajouta la possession détournée (sous forme de *mainbournie* ou avouerie héréditaire) de la principauté épiscopale de Liège, puis successivement la Haute-Alsace, le comté de Ferrette et le duché de Gueldre. « La « rapidité, » a écrit M. G. Kurth, « avec laquelle la « maison de Bourgogne s'est développée constitue déjà « à elle seule un phénomène historique. »

Les ducs établirent avec succès l'unité territoriale des Pays-Bas. C'est à Philippe le Bon que l'on doit la constitution des États Généraux, qu'il réunit pour la première fois dans son palais de Bruxelles. Flamands et Wallons s'y rencontraient et depuis lors s'établit

entre les deux grands groupes ethniques de la Belgique actuelle un lien solide et durable qui ne devait plus se rompre. Bruxelles ou Malines semblaient désignés comme centres de cet État nouveau et l'on comprendra que les grandes communes des Flandres, Bruges et Gand principalement, perdirent dès ce moment leur importance politique.

Cette harmonie de petites nations, dirigées jusque-là par des princes indigènes, ne devait pas s'obtenir sans de violentes révoltes. Les villes qui luttaient depuis le XIIIe siècle pour leur autonomie complète prirent les armes. Les ducs, pendant tout leur règne, virent se dresser la vieille obstination des métiers devant leur orgueil. Ils brisèrent impitoyablement cet obstacle, l'anéantirent dans du sang. D'autre part, une grosse difficulté s'opposait à la réunion de leurs États du Nord à leurs États bourguignons. Leur pouvoir s'étendait sur deux tronçons. Ils cherchèrent à les réunir. Il fallut dépenser énormément d'argent et d'hommes. Charles le Téméraire y laissa la vie, une armée puissante, le prestige de sa maison. Le siège de Neuss, l'expédition contre les Suisses, la bataille de Nancy virent sombrer la fortune bourguignonne. Les tentes, les armures, les ustensiles de voyage du Bourguignon vaincu et de ses soldats étaient d'une telle richesse, témoignaient d'un goût d'art si pur et si éclatant que les vainqueurs en demeurèrent éblouis et charmés. Le Téméraire, dans sa folie, restait le dilettante le plus éclairé de son temps. Il avait touché à tant de choses, dit Commines, qu'il n'avait pas eu le temps de vivre « pour les mettre à fin ». Mais comme l'Asseuré, comme Jean sans Peur, comme Philippe le Hardi, la beauté, l'élégance et la splendeur avaient tenu la première place dans ses préoccupations. L'art seul connut les effets de sa sollicitude constante.

La Flandre souffrit cruellement de cette ambition bourguignonne. Elle souffrit même du luxe des ducs, comme nous le verrons. A la fin du XIVe siècle, il n'était

point de pays plus favorisé comme abondance et richesses matérielles. « En che temps, écrit Froissart, « estoit en Flandres li contes et li pays en leurs fleurs... « et tenoient riches hommes en ès bonnes villes et « ailleurs, et plusieurs aultres en desoubs, si grans « estas de eulx et de leurs femmes, que sembloient « proprement que les richesses leur abondassent du « ciel. » A la fin du xve siècle, Commines, frappé du décor merveilleux des grands centres, écrira, après les avoir traversés pour la première fois : « Je cuyde avoir « veu et congneu la meilleure part d'Europe. Touste- « fois je n'ay congneu nulle seigneurie ne pays, tant « pourtant, ny de beaucoup plus grant estendue en- « core qui fut si habondant en richesses, en meubles « et en ediffices et aussi en toutes sortes de prodiga- « litez, despenses, festoyemens, chières, comme je les « ay veuz pour le temps que j'y estoye. »

Mais les célèbres *Mémoires* consignent des impressions emportées de villes en fêtes, parées pour les réceptions souveraines. Les cités cachaient leurs plaies vives sous leurs parures luxueuses. L'indépendance de la Flandre était anéantie, car jamais les communes, jalouses les unes des autres, obstinément particularistes, n'avaient réussi à s'unir contre les ducs. En un siècle, ces grands princes d'Occident avaient presque épuisé les trésors incalculables du clergé et de la noblesse, les ressources immenses des communes, l'énergie légendaire des artisans, l'activité féconde des bourgeois. L'industrie drapière fut mortellement atteinte par la politique anti-anglaise de Philippe le Bon. Lorsque Charles le Téméraire essaya de réparer cette faute paternelle, il était trop tard. La fabrication de la laine était devenue florissante en Angleterre. Les tisserands flamands émigraient en masse à Londres, y fondaient de petites colonies comme l'attestent les noms de *Flemingroad* et *Flemingstreet*. Dès 1440, les échevins de Gand, dans un Mémoire conservé aux archives

de Dijon, se plaignent amèrement « de ce que le pays « est fort appauvri et de ce que la ville de Gand, en « particulier, est endettée d'environ vingt mille « ridders. » Que restait-il de Dinant, de Liège? Le souvenir d'une splendeur évanouie et des ruines. Gand, Ypres, que Macaulay appelle les Manchester et les Liverpool du moyen âge et qui étaient mieux à cause du haut goût de leur population, qu'étaient-elles devenues? Des cités admirables, regorgeant de trésors artistiques, mais ruinées, blessées au cœur, mourantes.

Bruges enfin? Son histoire au xve siècle fut celle de toutes les autres communes flamandes. La splendeur plastique ne saurait dissimuler entièrement le trouble de l'organisme intérieur. En s'adressant aux Espagnols et aux Portugais pour l'achat de la laine — matière première de la grande industrie drapière dont les Anglais cherchaient à arracher le monopole aux Flamands — le commerce brugeois reprit un élan nouveau au commencement du siècle. Mais dès 1441 une ordonnance de Philippe le Bon vient révéler le mal grave qui ronge la cité. Les Brugeois s'étaient révoltés le 22 mai 1437, jetés sur le duc et avaient massacré la suite de l'Asseuré. Celui-ci pour se défendre avait dû tirer l'épée. Il faut lire dans M. de Barante la témérité folle de ces communiers de Bruges s'exposant, par leur crime assez inutile, aux représailles terribles de leur maître. Il s'en fallut de peu que Philippe ne perdît la vie dans cette échauffourée. Aussi jura-t-il de briser la puissance politique des corps de métiers. Il n'y réussit que trop bien. En quelques années la population de la ville déclina d'une façon considérable. Elle était « gran- « dement apovrye de chevauche » et « forment de- « suvre de peuple. » Pour remédier à cette situation, on réduisit le prix du droit de bourgeoisie pour « toutes « personnes de mestier qui vouldront venir demeurer « en icelle nostre ville et faire leurs mestiers de quel-

« que nacion où lieu qu'ilz soient. » Un nombre considérable d'artisans profitèrent de l'ordonnance et vinrent s'installer dans la riche cité dont le prestige n'avait point diminué. Le commerce, l'industrie se ranimèrent, dépassèrent pendant quelques années leur prospérité d'autrefois. En 1456 les bassins de Bruges recevaient jusqu'à cent cinquante vaisseaux étrangers par jour venant de Lubeck, de Hambourg, de Brême, d'Amsterdam, de Londres, du Havre, de Lisbonne, de Gênes, de Venise, de Byzance, d'Asie. On parlait tous les dialectes du monde autour du port, et les protocoles notariaux étaient rédigés en huit ou dix langues différentes.

Dans l'enceinte longue de 22 600 pieds vivait une population de cent cinquante mille habitants, — chiffre énorme pour une population du moyen âge — partagée en cinquante-deux gildes. Une animation extraordinaire régnait dans les rues, surtout au moment où les cinquante mille artisans de la cité quittaient ou gagnaient leur travail. Pour éviter les accidents, une grosse cloche, *Wercclocke,* sonnait à toute volée au haut du Beffroi, avertissant les mères du danger que pouvaient courir leurs enfants dans la circulation, et invitant les éclusiers à ne point lever les ponts aussi longtemps que retentissait la « cloche du travail ».

Cette activité, cette richesse, ce mouvement ne purent se maintenir jusqu'à la fin du siècle. Bruges dut bientôt céder le pas à Gand dont la bannière marchait en tête des communes flamandes. En 1481 la misère était si grande dans la Venise du Nord qu'on s'étouffait aux distributions de pains. La ville entrait dans l'automne de son existence, un automne splendide, doré, nuancé des couleurs les plus riches et les plus variées et dissimulant encore sous un incomparable manteau artistique les marques de sa fin prochaine. Le Zwîn s'ensablait de plus en plus. L'argent manquait pour y entreprendre de grands travaux comme au

XIVe siècle. Les navires n'atteignaient plus qu'à grand' peine les bassins brugeois. Les banquiers, les négociants quittaient la ville où le commerce se ralentissait, où les séditions, les discordes civiles devenues de plus en plus nombreuses rendaient le séjour peu sûr. Mais Bruges insouciante, toute à son luxe et à sa beauté, montrait avec orgueil ses édifices, ses soixante-deux églises, ses maisons tapissées de vignes. La parure de la cité, au moment même où la vie se retirait, brilla à cette heure émouvante avec un tel éclat que nous en avons encore les yeux tout remplis de lumière...

CHAPITRE XVI

LE LUXE BOURGUIGNON

Æneas Sylvius, le célèbre polygraphe siennois, qui fut pape sous le nom de Pie II et à qui l'on doit d'exquises descriptions de villes et de paysages, l'illustre Piccolomini avait pu écrire à la fin du XIVe siècle que Bruges était une des trois plus belles villes du monde. Elle est peut-être la plus belle un demi-siècle plus tard. Les pompes, les *ommegangs* ou cortèges, les *landjuweelen* ou représentations populaires, les « esbattements » de tout genre se succèdent sans relâche dans les rues tendues de tapisseries, de draps d'or, d'étoffes rares. Le moindre événement est prétexte à fêtes et réjouissances. Les ducs bourguignons encouragent la dispendieuse passion des Flamands pour les kermesses somptueuses. Dans leurs jours de bonne humeur et pour effacer le souvenir de leur cruauté, ils prennent part aux concours de tir à l'arc et à l'arbalète. Certaines de ces joutes pacifiques réunirent jusqu'à soixante sociétés d'archers, de rhétoriciens, d'arbalétriers. Ces groupes venus des autres provinces et de l'étranger s'éclipsaient mutuellement par un étalage de costumes, d'étendards, de cartels splendides. Leur cortège traversait les rues où s'érigeaient des arcs de triomphe et des fontaines versant l'hypocras, l'hydromel et le vin. Une lourde vaisselle d'or et d'argent, — des coupes, des hanaps, des cruches — était mise

en prix. Philippe le Bon se mêlait à ces artisans et bourgeois magnifiques et tirait lui-même de la *noble arbalète* « metten edelen voetboghe. » Il sentait bien que l'énergie, l'entêtement, le goût d'indépendance des communiers s'évanouissaient au milieu de ces « ribelles » et festoyements. Il mit toute son adresse à transformer les vieilles confréries militaires en sociétés d'agrément. Il n'y réussit que trop bien.

Les Brugeois surtout, fatigués par deux siècles de luttes contre les rois de France, les comtes de Flandre et les cités voisines, s'abandonnèrent avec un fol entrain aux ripailles et aux noces merveilleuses, imaginées et réglées par les ducs. Lorsque Philippe le Bon conduisit à Bruges Louis XI, encore dauphin, les fêtes de bienvenue durèrent plusieurs semaines. Le soir, on admirait « maintes somptueuses allumeries mises aux fenêtres. » Dans le jour se succédaient les représentations, mystères, allégories, pantomimes, farces et sotternyen. « Les François venus aveuc leur maistre n'avoient jamais veu telle richesse ne telle chière. » Plus tard lorsque Louis XI fit son entrée à Paris en compagnie du grand-duc d'Occident, on disait du roi : « Est-ce là un roy de France ? Tout ne vaut pas vingt francs, cheval et habillement de son corps. » Tandis que Philippe le Bon était proclamé d'une voix unanime « un soleil d'homme et une image qui représente haute personne. »

Cet éclat ducal flattait les Brugeois fastueux. Ils se ruinaient pour harmoniser leur splendeur avec celle du prince. Les noces de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal à Bruges en 1430, furent l'occasion d'un banquet demeuré célèbre par l'extravagance, l'ingéniosité, la beauté, la richesse des « entremets » exécutés par les premiers artistes et artisans des Pays-Bas. Le lendemain Philippe l'Asseuré fonda à Bruges l'ordre de la Toison d'Or. Institution politique avant tout, destinée à lier plus étroitement la noblesse au duc, à

favoriser les alliances des princes bourguignons avec les souverains étrangers, très peu mystique et pas du tout galante quoi qu'on en dise, la Toison d'Or, dans l'esprit du peuple symbolisait la prospérité des communes flamandes créée et soutenue depuis plusieurs siècles par le tissage des laines. L'Asseuré flattait ses bonnes villes en laissant se répandre cette croyance. Et pourquoi cette signification de la Toison d'Or ne serait-elle pas authentique en partie ? Les fils dorés du lin se changeaient en or abondant, les Jasons de la West-Flandre étaient d'humbles tisserands, et après tout ce fut peut-être bien la patiente industrie drapière que Philippe glorifia en créant cet ordre célèbre réservé à la plus haute noblesse du monde chrétien.

Les Brugeois savaient à l'occasion oublier ces bienfaits faciles où la vanité des seigneurs trouvait seule à se satisfaire. Malgré les attentions du duc, créant dans leur ville une corporation idéale de chevalerie et de noblesse, ils massacrèrent, nous l'avons vu, la suite de Philippe au premier moment favorable. La vengeance et la réconciliation suivirent de près. On effaça ce nuage en 1440 par de nouvelles fêtes, prodigalités, représentations, si réussies et si exceptionnelles que Philippe le Bon fit venir tout exprès de Bruxelles son fils Charles et sa femme la comtesse de Charolais pour admirer les inventions brugeoises.

Le fameux *Vœu du Faisan* célébré à Lille en 1454 couronna les réjouissances culinaires et chevaleresques organisées par Philippe le Bon. La noblesse flamande et bourguignonne y jura de prendre les armes contre les Turcs après un défilé d'« entremets » mystiques, historiques, comiques. Le chroniqueur Olivier de la Marche, qui nous a laissé le récit du banquet, figurait lui-même la Sainte Eglise endeuillée et captive dans un tour. Il semblait qu'on ne pouvait pousser plus loin la somptuosité, la variété, la drôlerie, le pittoresque et l'émotion de ces spectacles où la farce alternait avec le mys-

tère sacré. Bruges se chargea de faire oublier les fêtes de Lille. Aux noces de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York en 1468, les pantomimes appelées *hystoires*, les joutes, les emprises d'armes, ne furent qu'un prélude au banquet nuptial, plus merveilleux, plus riche en « joye, liesse, soulas, plaisir, délectation » que le Vœu de Lille. On y mangea et on y but à tas. Entre autres « entremets » on vit paraître une baleine gigantesque. Trois cents peintres des Pays-Bas furent employés aux préparatifs décoratifs. Le nom du grand Hugo Van der Goes brille à leur tête. Le peintre profond de Santa-Maria-Nuova collaborait à ces débauches gastronomiques comme Léonard de Vinci prêtait sa géniale gaîté aux divertissements de Ludovic le More. Ce fut la dernière des admirables orgies bourguignonnes. Un invité anglais déclara qu'il avait vu « la « réalisation vivante des merveilles qu'on raconte du roi « Arthur et de la Table Ronde ».

Le luxe et la fantaisie des costumes dépassaient tout ce que les siècles précédents avaient pu imaginer et dépenser. Les chroniques et les comptes du temps font revivre par des descriptions colorées ou par des inventaires méticuleux la noblesse étincelante et follement prodigue qui se pressait aux joutes, tournois, chevauchées comme une figuration de féerie ou de légende médiévale. On pourrait parler de ces gentilshommes, chevaliers, écuyers, pages, hérauts, nobles dames et gentes pucelles comme Norfolk dans l'*Henri VIII* de Shakespeare parle des Français et Anglais rassemblés au camp du *Drap d'Or*. « Les petits pages étaient « comme des chérubins tout dorés ; les dames déli- « cates et peu faites à la fatigue fléchissaient sous le « poids de leur parure... La mascarade qui aujour- « d'hui nous faisait jeter un cri d'admiration et dire *elle* « *est incomparable*, était prise en pitié la nuit suivante. » Et la réponse de Buckingham surtout peint d'une manière saisissante les fruits de cette ruineuse vanité.

« Il y a une foule de seigneurs qui se sont écrasés à ne « jamais se relever, pour avoir chargé sur leur dos « tous leurs beaux domaines, afin de paraître à cette « grande fête. »

La noblesse des Pays-Bas vendit terres et châteaux pour se « harnacher d'orfévrerie ». Tout comme la bourgeoisie elle ne voulait « avoir de nouvelles que de « dancer, de mommer, de jouster, et de faire grande « chière ». Philippe le Bon s'institua l'arbitre de l'élégance et de la galanterie. Il « fut de son temps un « prince le plus damères et le plus connoyseulx que « l'on sceut ». Olivier de la Marche qui fait cette allusion discrète au tempérament généreusement paillard de son maître dit ailleurs : « Il fut ung prince honneste « et joly et curieulz d'habits et de parures, et dont le « porter et la manière luy seoit si bien et tant aggréablement que nul plus que luy fut trouvé nulle « part. » Au siège de Luxembourg « il avait dix-huit « chevaulx d'une parure harnachez de velours noir « tixuz et ouvrez à sa devise qui furent fusilz garniz « de leurs pierres rendans feu ; et par-dessus le velours, « gros cloz d'or eslevez et esmaillez de fusilz et faitz à « moult grans coustz ». Je ne sais si l'édition d'Olivier de la Marche que j'ai consultée a été bien revue par les correcteurs, mais j'y lis qu'une seule salade des pages ducaux était estimée à 100 000 écus d'or !!

Autour d'un tel « soleil d'homme » les satellites jetaient mille feux. Il en reste des étincelles éblouissantes dans les pages minutieuses, presque notariales où Olivier de la Marche décrit les chapitres de la Toison d'Or, les tournois et banquets réglés par l'Asseuré. Les perles, les émeraudes, les saphirs, les rubis, les pierres fines, les broderies d'or et d'argent étaient semés comme une pluie de petits astres sur les jupes historiées, sur les manteaux de samit, sur les chapes bardées d'orfrois, sur les cottes ornées d'animaux, de figures, de lettres, sur les souliers à poulaines, les

housses de chevaux, les pennons des chevaliers enfin sur les hennins, cônes, croissants, sur toutes ces coiffures étranges, monstrueuses et charmantes dont la beauté féminine s'accommodait à merveille... Orfèvres, heaulmiers, armuriers, brodeurs, tapissiers, décorateurs vécurent dans le paradis des artisans pendant tout le siècle bourguignon.

Certes ce luxe n'est point monopolisé par la Flandre. Les villes de France, d'Angleterre, d'Allemagne assistent à des mascarades identiques pénétrées à la fois de sensualisme et de religiosité, offrant le même contraste d'imagination païenne et de naïveté mystique. Quand le roi de France fait son entrée à Paris, le peuple lui fait admirer des sirènes nues et des diables velus. Mais quelle ville peut rivaliser avec Bruges pour l'ordonnance pittoresque et le faste émouvant des divertissements publics? Ne suffit-il pas du reste de jeter un regard sur une œuvre de Van Eyck pour deviner le ruissellement d'or, le chatoiement d'étoffes soyeuses, la polychromie architecturale qui faisaient de cette Bruges du xve siècle la plus colorée des villes, le centre le plus propre à la floraison d'une grande école de peinture?

Boiserie, orfèvrerie, ferronnerie, dinanderie, dentelles, passementeries, verrerie, céramique, étaient exécutés par des ouvriers qui étaient presque toujours de merveilleux artistes. Bruges n'a conservé, hélas! que de rares produits de ses « arts mineurs » du xve siècle, à la chapelle de l'Hôpital et au trésor de Saint-Sauveur entre autres. Mais les tableaux des maîtres brugeois montrent jusqu'à quel point on poussait le souci de la décoration générale, et comme cette époque avait l'instinct de la beauté naturelle et complète. La *Vierge glorieuse adorée par le Chanoine van der Pale*, de Van Eyck, nous fait comprendre à merveille l'art prodigieux qui embellissait alors toutes choses. L'œil est sollicité tour à tour par la lourde chape historiée, la

tiare emperlée, la croix ciselée de Donatien, la cuirasse sombre et splendide de saint Georges, les bijoux, les pierres, les perles du manteau de la Vierge, le merveilleux « petit gris » du chanoine, la glaçure rayonnante des pavés de faïence. On ne sait ce qu'il faut le plus admirer de l'habileté inégalable du maître qui reproduit ces vêtements et ces objets, ou de l'adresse incroyable des artisans qui les créèrent.

Bruges était parée comme pour une fête perpétuelle. Les édifices, les hôtels corporatifs rayonnaient sous une vive enluminure. Les façades des maisons bourgeoises, rehaussées de tons éclatants, prenaient des aspects de mosaïque ou de tapis. Au reste les bicoques d'artisans, en torchis, couvertes de chaume, basses et chétives, qui brûlaient par dizaines, par centaines, dès qu'une étincelle tombait sur la paille du toit, se tassaient, se pressaient en files tortueuses autour des monuments, des steens, des locaux de gildes, rôdaient comme une vermine à travers le splendide vêtement architectural de la cité. Devant ces masures les porcs, les animaux de basse-cour, se vautraient dans des litières fangeuses. Cette misère, violemment affichée, étalée dans une nudité inconsciente achevait, par son contraste, la beauté de la ville. Des raffinements d'art s'opposaient aux grossièretés savoureuses dans la vie et le décor publics. Bruges à cause de cela était l'âme de la Flandre opulente et plébéienne, mieux encore, le miroir de tout le moyen âge.

CHAPITRE XVII

LA VIE MORALE AU XVe SIÈCLE

En regard de cet amour indestructible des ripailles, cortèges et kermesses, la foi continuait de s'affirmer avec grandeur. Les moralistes s'élevèrent souvent avec indignation contre les mascarades organisées par les filles, contre les godailles monstres qui duraient des semaines entières, et où les femmes tenaient tête aux buveurs les plus intrépides, contre le libertinage qu'engendraient naturellement ce besoin de luxe et ce goût de festins héroïques : « Lors c'estoit grande pitié » dit du Clercq « que le péchié de luxure regnoit moult « fort et par especial es princes et gens-marriés ; et « estoit le plus gentil compagnon qui plus de femmes « scavait tromper et avoir au moment, qui plus luxu- « rieulx estoit. » Mais au sein même de l'aristocratie voluptueuse et prodigue la religion dominait toutes les âmes. Près de sept cents seigneurs bourguignons, flamands et français, conduits par Jean sans Peur se firent tuer à Nicopolis, et ces derniers croisés sont appelés par Boucicaut « benoits et très heureux martyrs ». Il est vrai que ces martyrs, avant d'être anéantis par l'Amorabacain, menaient joyeuse vie, festoyaient avec des filles folles de leur corps, et défiaient gaiement les Turcs dans des banquets en vidant d'horrifiques tonnes de vin. Il est vrai aussi que pendant ce temps, les bon-

nes âmes jeûnaient à Paris pour le succès de la Croisade. Les passions débridées entraînaient les hommes dans un tourbillon de meurtres, de prodigalités et d'amours insensées. Mais la religion à certains moments intervenait avec une puissance telle que ces instincts fougueux, cruels, infâmes se muaient en désir de sacrifice et d'immolation. Comment s'expliquer le miracle de Jeanne d'Arc, comment concevoir le soudain prestige de cette pauvre fille sur la société la plus dissolue, la plus désorganisée, la plus abandonnée du monde, si l'on oublie l'extrême mobilité des âmes, la spontanéité des impressions, la naïveté presque animale des sentiments chez les hommes du xve siècle? Le discours qu'un moine augustin, Jacques Legrand, tenait à Charles VI et à sa femme devant leur cour rassemblée fera saisir à la fois la vivacité morale et l'ardeur physique de cette société. « La seule Vénus règne dans « votre entourage » disait-il à la reine. « Les bom- « bances et l'ivresse y font de la nuit le jour et se « mêlent aux danses lascives. » Puis se tournant vers le roi : « Sire, » ajoutait-il « cela vous regarde aussi, « et je vous dirai que c'est tout comme si vous étiez « vêtu de la substances des larmes et des gémissements « de ce malheureux peuple, dont les plaintes, nous le « disons avec douleur, montent vers le suprême Roi « pour accuser tant d'injustice. » Le roi étant lucide l'approuva, nous affirme la chronique du Religieux de Saint-Denis. Les riches avaient un luxe si offensant, lisons-nous dans M. de Barante, la noblesse était si fort livrée à ses passions, le clergé menait une vie si dissolue, les femmes et surtout celles de haute lignée avaient si peu de retenue et portaient des ajustements si indécents et si ridicules qu'on ne savait qui était le plus fort ou du scandale ou de la calamité. « Tous « les gens de bien et même le commun peuple ne pou- « vaient donc attribuer de si grands malheurs qu'à la « colère de Dieu. »

Aussi les prédicateurs opéraient-ils d'étonnantes conversions parmi ces foules pénétrées de l'idée divine. Le frère Thomas Connect, un Breton appartenant à l'ordre des Carmes, visita la Flandre, l'Artois, la Picardie, faisant dresser des échafauds ornés de tapisseries sur les places publiques. Du haut de sa chaire improvisée, il fulminait contre les mœurs et les costumes. Il excitait les enfants à poursuivre les dames qui portaient des hennins. Son passage provoqua du tumulte et des bagarres dans plusieurs villes. Mais presque toutes les dames de condition abandonnèrent leurs coiffures coniques pour le béguin des femmes de petit état. On brûlait les hennins devant la population rassemblée. A Paris un cordelier, frère Richard, prêcha avec tant d'éloquence au cimetière des Innocents que « les femmes des bourgeois accouraient pour faire « brûler leurs grands chaperons soutenus par des « pièces de cuir ou de baleine, et les nobles demoiselles « leurs coiffures à grandes cornes d'où pendaient de « longs voiles à queue ».

Les magnificences des ducs bourguignons, qu'alimentaient les trésors communaux, ne manquèrent pas aussi d'être censurées vivement par des contemporains. Certains esprits se révoltaient à considérer non point les dépenses énormes en diamants, vaisselle d'or, armures et vêtements orfevrés, œuvres d'art, mais le gaspillage insensé qu'occasionnaient l'entretien d'une bande de trente et un fous et folles, d'une *maison de lyons* dans le Walle ducal à Gand, d'une ménagerie de *cameulx et dromadaires* au Quesnoy, d'un palais enchanté à Hesdin, machiné par le célèbre Colart le Voleur, où le duc blanchissait, inondait, noircissait, mystifiait à volonté ses hôtes. « Au vray dire, écrit « Mathieu de Coussy, je disoie et nommoie ceste « chose, outrageuse et desraisonnable mission, sans « y sçavoir ne trouver entendement de vertu, fors vou- « lenté de prince. »

Dans des moments de crise, on apercevait subitement la distance qui séparait les aspirations mystiques de la réalité sociale et l'on déplorait les aberrations des princes et des peuples. Mais la vie ordinaire en Flandre s'accommodait très bien d'un mélange de foi fervente et d'épicurisme sensuel. Taine voit dans cette combinaison — qui est après tout le fondement de toute psychologie sociale — « une renaissance flamande sous des idées chrétiennes ». Si ce double caractère se précise à ce moment, on ne peut pas dire qu'il soit tout à fait propre au XVe siècle. Depuis longtemps déjà, nous l'avons vu au XIIIe siècle, la Flandre était à la fois la plus opulente et la plus croyante des provinces françaises. Ces courants, ces tendances en apparence contraires se justifient, s'expliquent par la conception même que l'on se faisait de la religion au moyen âge.

Le culte est devenu pour nous de plus en plus abstrait. Nous croyons l'honorer davantage en le séparant de notre vie, en le détachant de l'existence réelle. Nous plaçons Dieu sur un autel aussi isolé que possible et nous lui adressons nos prières comme à une puissance très éloignée perdue dans les régions idéales. Dans les siècles passés parce que l'on croyait mieux, la religion se fixait plus réellement dans l'esprit des peuples. On voyait vivre Dieu et les saints, on les associait facilement à l'existence quotidienne, et les artistes, pour fixer les êtres célestes, n'avaient pas besoin de violenter leur imagination. Les Flamands du XVe siècle humanisèrent aussi aisément les habitants du paradis chrétien que les Grecs avaient humanisé jadis les immortels de l'Olympe.

Les poutres en bois de l'Hôtel de ville de Damme, sculptées en 1465, offrent un exemple caractéristique de ce mélange de réalisme familier et de vie supraterrestre. Les clefs ouvrées par Wautier Inghem représentent chacune un personnage sacré surmontant un

sujet profane. Au-dessous du roi David, voici un manant levant la queue d'une truie et examinant d'un air gouailleur l'orifice mis à découvert. A côté de la Vierge tenant l'enfant Jésus et accompagnée de deux archanges musiciens, un fils légitime d'Uulenspiegel défait sans vergogne ses chausses et s'apprête à verser sur la tête des visiteurs un hommage à sa façon. La troisième poutre nous montre un prophète aux pieds duquel une femme nue se prépare à prendre un bain. Nos ancêtres, bien entendu, n'attachaient aucune idée indécente à ces drôleries naturalistes, et l'on sait du reste que ce goût des plaisanteries grasses n'est pas spécial aux imagiers flamands.

D'autres exemples, plus particuliers à Bruges, prouveront combien la réalité et l'idéal religieux se côtoyaient, se pénétraient sans cesse. Le lac mélancolique et clair dont la seule contemplation trouble les jeunes âmes d'une douce griserie d'amour, le Minnewater, restait au xve siècle un des principaux bassins de la ville. « Carraques, galées et autres gros et grans navires » y dressaient la forêt pressée de leurs mâts. Sur les quais s'agitaient une population affairée de marins, de bateliers, de francs-navieurs, de *pynders* ou portefaix. Or, le long du bassin où flottaient les trésors de Bruges, s'élevait le Béguinage fondé par Jeanne de Constantinople. Aux âges anciens, l'asile de paix, d'oubli, de silence, entendait gronder au-dessus de ses murailles le souffle de la grande cité. Aujourd'hui, les petites façades du Beijgnhof, pâles comme des visages de mourantes, sommeillent à côté du beau et triste Lac d'amour et ferment ainsi que des yeux inquiets leurs fenêtres croisillonnées quand sur la pelouse déserte passe un être vivant...

La procession du Saint-Sang, oraison collective et solennelle, avons-nous dit, à laquelle participait toute la Flandre, comprenait, à côté de personnages bibliques, Apôtres, Évangélistes, Mages, etc., des groupes con-

temporains tels que les archers de Saint-Sébastien et les arbalétriers de Saint-Georges accompagnés sans aucun doute de leurs fous ou *sotjes*, habillés d'une manière grotesque et se livrant à mille contorsions. Ce rapprochement des éléments les plus opposés nous choque. Les Flamands du XVe siècle étaient trop épris de vie extérieure et de pittoresque pour ne pas jouir profondément de ces contrastes. Ne voit-on pas à cette époque Gerson, l'auteur présumé de l'*Imitation*, se mêler aux courtisans du roi de France ? Ne voit-on pas Jacques de Lalaing, le dernier des chevaliers errants, personnage intrépide, pieux, désintéressé, magnifique d'héroïsme et de hauteur morale, promener dans la cour de Philippe de Bourgogne son infinie séduction morale et physique, sans jamais succomber aux avances peu dissimulées des nobles dames ?

La vie d'un Jacques de Lalaing plane singulièrement au-dessus du tumulte féroce et brillant de cette époque. Le *bon chevalier sans peur et sans double*, comme l'appellent ses biographes, Jacquet comme disait son entourage, avait reçu une éducation excellente. Il était modeste, doux, « piteux aux indigents et large oultre puissance. » Ses livres favoris étaient les récits des prouesses de Charlemagne et de bonne heure se révéla sa vocation chevaleresque. Il parcourut la France, le Portugal, la Castille, l'Aragon, l'Italie, l'Écosse, l'Angleterre, pour se mesurer avec les jouteurs les plus fameux. Il se couvrit ainsi d'une gloire vaine et brillante, traînant derrière sa beauté et sa vigueur le cœur des foules et des dames. Au tournoi de Nancy, Marie de Clèves, duchesse d'Orléans, et Marie de Bourbon, duchesse de Calabre, se disputèrent son amour. Mais Jacquet « si à point se gouverna en tout honneur « qu'oncques il ne fit chose dont il ne dut être repris « devant Dieu ni le monde ». Le bon chevalier termina à trente-deux ans sa vie inutile et passionnante. Pas tout à fait inutile pourtant, car Jacquet incarnait

un idéal singulièrement poétique et noble. Son exemple ne pouvait qu'élever les âmes. Dans l'épitaphe composée pour la tombe du chevalier, le chroniqueur Georges Chastellain compare justement le héros à

> La lampe ardant en chambres et en salles
> Dont tout œil prit clartés especiales.

Une telle existence néanmoins était déjà considérée comme un paradoxe. On accueillait avec faveur Jacquet dans toutes les cours où il se présentait. On l'honorait comme une sorte de poète, ressuscitant non dans les vers mais dans la réalité, les images des paladins antiques. Rares toutefois étaient ceux qui prenaient fort au sérieux son héroïsme contemplatif. Les cœurs faibles — âmes populaires et féminines — en étaient seuls touchés. Quant aux rois et aux princes, ils refusaient presque toujours à Jacquet l'autorisation de jouter sur leurs terres, tout en le comblant de dignités.

Ce type parsifalesque qui explique les archanges de Van der Weyden et de Memling, est bien l'une des plus pures personnifications des Pays-Bas au moyen âge. La vie religieuse n'en a point déterminé tous les traits. Une telle manifestation humaine suppose aussi dans la société une longue tradition de délicatesse, d'élégance. Le mot *flämisch,* avons-nous dit, était dès le XIVe siècle synonyme de bon goût, de grâce morale et physique dans les pays germains. Le troisième livre du *Lekenspieghel* (*Miroir des laïcs*), sorte de traité de politesse, contient des maximes de courtoisie pratique, presque raffinées pour l'époque : « Ne critique ta femme qu'avec douceur et jamais en présence d'étrangers. » — « La maison est un sanctuaire intime. On doit éviter d'aller déranger même des amis. » Cette finesse de sentiments, cette harmonie de dons intellectuels qui font de Jacques de Lalaing le favori de toutes les cours et qui complète la réputation d'élégance des Flamands, nous devons l'attribuer en toute justice à l'influence latine

et française qui dès le haut moyen âge s'est exercée sur ces contrées moitié germaniques moitié romanes. La substance germaine, s'il est permis d'ainsi parler, donnait à la personnalité des Flandres une vie intense, hardie, amoureuse de l'action, sans trouble devant les résolutions pratiques. Le goût français affinait cette énergie inlassable, mais souvent brutale, apportait sa charmante parure spirituelle à cette vigueur flamande ou thioise. C'est ainsi qu'au ve siècle avant J.-C., la grâce attique s'unit à la rudesse dorienne. Athènes dès ce jour fut la capitale de l'art hellénique, comme Bruges par l'harmonie intime des aspirations germaniques et latines fut au xve siècle la capitale de l'art occidental. Il ne faut pas perdre de vue cette trêve de deux principes ethniques qui semblent s'exclure, pour comprendre la création éblouissante et soudaine des frères Hubert et Jean van Eyck.

CHAPITRE XVIII

L'AGE D'OR DE LA PEINTURE FLAMANDE [1]

Trois siècles environ d'un art inoubliable, trois siècles considérés avec raison comme les plus vivants et les plus originaux de la pensée flamande, s'écoulent entre le moment où les frères Van Eyck viennent féconder de leur génie recueilli la grande école de Bruges, jusqu'au jour où Van Dyck lègue aux peintres anglais les secrets de sa séduction et de sa noblesse. Je ne saurais avoir l'ambition de conduire le lecteur devant tous les chefs-d'œuvre créés en cet âge d'or par une série de maîtres impérissables, de retracer, dans cette étude, que je voudrais aussi concise que possible, la glorieuse histoire de l'art flamand et de ses grands chefs d'école. Je n'apporte ici que des réflexions qui m'ont été suggérées par une étroite communion avec

1. Sous ce titre, j'intercale à cet endroit avec quelques changements légers et en y ajoutant plusieurs pages sur Memling, l'étude que j'ai publiée dans la *Revue des Deux-Mondes* (15 juin 1900) sous le titre : *De Van Eyck à Van Dyck*. On trouvera que je sors un peu de mon cadre et que je reviens sur certains points examinés plus haut. Mais l'étude que l'on va lire est le fruit de plusieurs années de recherches. Je n'ai pas eu le courage de la fragmenter, d'en détacher une biographie de Jean Van Eyck qui eût occupé ici sa place logique. Le maître de l'*Adoration* ne cesse du reste de m'occuper et, si le destin le permet, je consacrerai plus tard à sa vie et à ses œuvres un travail de grandes dimensions.

les anciens peintres de ma race. Je tiens surtout à signaler les préjugés et les fausses méthodes répandues par certains historiens de l'art, à montrer pourquoi et comment il convient d'entreprendre une nouvelle étude logique de la peinture flamande. Ma tentative est peut-être moins modeste qu'elle ne voudrait en avoir l'air. Puisse l'amour profond que m'inspirent les anciens maîtres flamands excuser la hardiesse de mon entreprise !

Les érudits belges, avec un scrupule et une patience dignes de l'admiration la plus sincère, se sont livrés à de précieux travaux chronologiques. Ils ont tiré du néant certains maîtres oubliés ou inconnus, détruit les légendes dont s'enveloppent presque toujours les grandes figures disparues. Leur patriotisme tout à fait respectable et légitime a nécessairement maintenu leurs études dans le domaine limité des faits et des événements locaux et, si pénible que nous soit un tel aveu, nous devons bien reconnaître que seuls des écrivains étrangers aux goûts et à l'idéal flamands — mais dégagés des partis pris particularistes — ont examiné avec fruit l'évolution historique des écoles brugeoise et anversoise, ont donné à la Belgique les seuls ouvrages où les créations de ses peintres fussent étudiées avec une compréhension esthétique réellement évocatrice.

Parmi les productions des critiques allemands, anglais et français, deux livres surtout ont occupé l'attention du public et des spécialistes : celui de Taine, la *Philosophie de l'Art dans les Pays-Bas,* et celui d'Eugène Fromentin : les *Maîtres d'autrefois.* Le premier, — dont il serait superflu de rappeler le mérite et l'élévation, — contient de graves erreurs, imputables à l'esprit systématique de l'auteur. Taine a répandu la superstition de la « note flamande » ; il a fait croire à plus d'un critique que l'art des Flandres et du Brabant devait être forcément sensuel et brutal ; il a discrédité les peintres du XVIe siècle, ou, du moins,

il a donné du poids à cette opinion injuste, en nous montrant tous les romanisants « embourbés, » comme il le prétend, « dans l'ornière italienne. » Et cette dernière affirmation a certainement favorisé le développement inquiétant d'une doctrine tout à fait fausse, à notre avis : nous voulons parler de cette espèce de protectionnisme artistique qui rencontre aujourd'hui des champions prêts à condamner toute œuvre décelant une influence étrangère, tout artiste qui ne serait pas animé du plus intransigeant esprit de clocher. On ne saurait, à tous ces égards, s'exagérer l'influence des doctrines de Taine ; et ceux-là mêmes ne l'ont pas le moins profondément subie qui l'ont le plus combattue.

Un sort tout différent attendait le livre de Fromentin.

Les Maîtres d'autrefois sont considérés comme un modèle ; nous avons tous lu cette œuvre unique avec enthousiasme et attendrissement. Rubens et ses disciples y revivent en leur puissance souriante, leur simplicité cordiale, leur bonne grâce souveraine. Certes, Fromentin ne fut pas infaillible. Il ne connaissait sans doute la vie des maîtres anversois que par quelques manuels de vulgarisation. Il adopta le préjugé commun sur les romanistes. Mais peu importent ces ombres légères, puisque son livre reste un miracle de divination claire et profonde. Et voyez pourtant les inconséquences de la critique moderne ! La méthode de Fromentin, universellement admirée, n'a été suivie que d'un petit nombre de disciples, et on a bien pu la recommander comme étant la seule base des travaux critiques de l'avenir, mais combien de gens l'ont vraiment pratiquée ? Fromentin, on le sait, au lieu de s'attarder à des considérations historiques, morales, ethniques, se plaçait devant un chef-d'œuvre, l'interrogeait avec son œil et son sentiment de peintre, y cherchait les qualités de coloris, écoutait, si je puis dire, les harmonies colorées, en un mot, s'occupait

avant tout de la *technique* du tableau, à travers laquelle il réussissait à surprendre l'existence entière de l'artiste. Taine, en somme, restait le continuateur de Platon et de tous les esthéticiens de l'antiquité. Il partait d'un point de vue général, purement théorique, — l'étude du milieu, — et ne considérait la plupart du temps l'œuvre d'art que comme la preuve accessoire de sa thèse. Fromentin, au contraire, regardait l'œuvre comme l'assise même de son jugement. Pour la première fois on s'avisait de rendre la critique d'art concrète, vivante, spéciale surtout ou spécifique. *Les Maîtres d'autrefois* peuvent être considérés à ce titre comme une révélation.

Fromentin s'intéressa surtout au XVIIe siècle, le siècle de Rubens. Son livre réclame par conséquent un supplément d'informations considérable. Il connaissait fort peu le XVe siècle où l'étude commencée dans les pages précédentes nous a conduit. Tout en se servant des précieuses découvertes des archéologues et des archivistes belges, il conviendrait donc de refaire l'histoire de l'art flamand en s'appuyant constamment sur l'étude *matérielle* des œuvres, en analysant les procédés au moyen desquels le peintre a pu extériori-ser ses visions, ses sensations et ses rêves. Pour montrer l'utilité d'une telle revision, nous allons parcourir les grandes époques de la peinture dans les Flandres et le pays brabançon, en essayant de surprendre les variations techniques qui ont pu déterminer la naissance et la fin des différentes périodes. Nous sommes tenu, pour cela, de nous aventurer dans un domaine difficile, presque inexploré, où l'on ne rencontre que des guides très rares et peu prodigues de renseignements. Les observations qui composent en quelque sorte la trame de notre étude sont donc en grande partie personnelles. Elles aideront, nous l'espérons, à faire justice des préjugés dont nous parlions plus haut.

relations
chemin
la grand
semble d
différents
siècle, et
luxe byza
rons au
blesse et
opulente
et s'harm
dante, q
peinture
Ce n'e
sons s'éla
s'établit d
s'organis
les marc
tissus déj
vons en
Oudenbu
populatio
des mon
qu'à nos

ion littéraire du moyen âge catholique et la *n selon saint Mathieu* de Bach, cette merveil- ranscription musicale de la ferveur chrétienne ; consentit aussi à d'humbles besognes de praticien jeunes concurrents au prix de Rome considére- certainement comme inférieures et indignes de leur Il peignit des vitraux ; il fut chargé par Philippe de payer des enlumineurs, ce qui prouve qu'il bien diriger leurs travaux ; enfin, fait particuliè- curieux et peu connu, il ne crut pas déroger gnant des statues. Des documents établissent en une façon positive qu'il reçut une gratification voir peint et doré six figures de pierre qui or- la façade de l'Hôtel de ville de Bruges. On peut affirmer que Van Eyck vécut en relations très s, en confrère, en camarade, avec les enlumi- les vitriers et les sculpteurs de son temps. Nous examiner dans quelle mesure le maître de l'*Ado- de l'Agneau* s'inspira de leur pratique pour r son génie de peintre.

n'est pas trop s'avancer que de comparer le pinceau n Eyck à celui d'un miniaturiste. Dans cette im- te et fine *Chronique de Haynaut* que la Biblio- e de Bourgogne considère comme l'un des x les plus rares de sa collection, j'ai remarqué les ombres sont presque toujours indiquées, non par la touche d'un pinceau étalé, mais par des minces et rapprochés, quelque chose comme hachures dessinées par un pinceau très pointu, peu chargé. Cette facture, je l'ai observée, — nt parfois aussi à accentuer les reliefs, à souli- les lumières, — chez Van Eyck ; chez tous les iques brugeois : Memling, Roger Van der Wey- , Gérard David, jusqu'à Quentin Metsys ; je l'ai statée chez leurs ancêtres qui employaient exclusi- ent la détrempe ; je l'ai surprise chez les primitifs nçais, Jehan Fouquet, entre autres, — chez les

maîtres italiens du *Trecento* et du *Quattrocento* : Cimabuë, Giotto, jusqu'à Fra Angelico et Ghirlandajo, et je n'hésite pas à croire que son emploi dans les tableaux est dû principalement à l'identité primitive de l'art du peintre et de celui du miniaturiste.

Il est donc permis d'avancer que les petites scènes si animées et si justes des enlumineurs flamands ont pu éveiller chez Van Eyck ce profond sentiment de la vérité, cet amour de la vie sous toutes ses formes, ce pouvoir de recréer l'universalité des êtres et des choses qui placent son art si près de nous, tant en lui communiquant une grandeur divine.

Peintre de statues, comme nous l'avons dit, Van Eyck dut sans aucun doute être frappé également par le style très caractéristique des sculpteurs de son temps. Son art s'en ressentit. Les grandes figures de l'*Adoration de l'Agneau,* les grisailles, entre autres, peintes au revers des volets aujourd'hui à Berlin et représentant saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste font tout de suite songer à des statues reproduites par le pinceau.

La statuaire flamande, autrement dite bourguignonne, qui précéda Van Eyck, dérivait (nous avons vu par quel détour) de l'art français, de cette admirable sculpture des cathédrales de Paris, de Chartres, de Reims, qu'elle avait renouvelée en y introduisant le souci d'un réalisme ferme et puissant. La même évolution, on le voit, s'était produite chez les tailleurs de pierre et les miniaturistes. On ne possède plus en Belgique aucun type de cet art sculptural dont les plus glorieux monuments, exécutés par Claes Sluter, sont conservés à Dijon. Mais nous pouvons affirmer que cette école florissait en Flandre pendant la jeunesse de Van Eyck, et que ses représentants avaient taillé ces fameuses statues de l'Hôtel de ville de Bruges recouvertes par le Maître de l'*Adoration* d'une brillante polychromie et détruites malheureusement plus tard par les briseurs d'images du XVIe siècle.

Si le style de Jean Van Eyck fut influencé par la vue des sculptures franco-flamandes, je suis très tenté en outre de croire que les relations du Maître avec les sculpteurs ne furent pas étrangères à la grande découverte artistique du XVe siècle : je veux parler du perfectionnement décisif que le peintre de l'*Adoration* introduisit dans le mélange des couleurs avec l'huile.

Il est impossible, on le sait, d'attribuer l'*invention* proprement dite de la couleur à l'huile aux frères Van Eyck. Le moine Théophile, un auteur souvent cité du XIIe siècle, donne des formules très explicites pour le mélange des couleurs de toute espèce avec l'huile de lin. Mais la matière ainsi obtenue séchait difficilement. On ne pouvait étendre une seconde couche de couleurs qu'après la dessiccation complète de la première. Les ennuis de ce travail étaient multiples, insurmontables. Aussi, malgré les recettes de Théophile, voyons-nous sans étonnement Giotto, Alessio Baldovinetti, Pesello et d'autres artistes italiens s'intéresser sans cesse à l'amélioration de la technique picturale. Vasari, historien crédule, toujours prêt à enregistrer les propos d'atelier et à les embellir, nous montre les peintres de toute nationalité : Italiens, Français, Espagnols, Allemands, rassemblés en des sortes de conférences scientifiques et cherchant infructueusement le secret des couleurs résistantes. Faute de mieux, tous les tableaux d'autel étaient peints à la détrempe, et l'on a tout lieu de croire que les Van Eyck eux-mêmes utilisaient ce procédé au début de leur carrière. Mais les couleurs mélangées avec de l'eau, de la gomme ou du blanc d'œuf restaient pâles, mates, et ne permettaient pour ainsi dire que l'usage des tons plats et unis. Les peintres cherchaient toujours...

Ils paraissent avoir obtenu un premier succès vers la fin du XIVe siècle. A partir de ce moment en effet les mentions des portraits à l'huile se multiplient en Angleterre, en Italie ; on croit avoir également la preuve

que les maîtres de Cologne antérieurs aux Van Eyck broyaient également leurs couleurs avec de l'huile, et qu'avant l'année 1400, l'église des Franciscains de Louvain possédait des peintures exécutées avec de nouveaux procédés.

Mais fait absolument digne de remarque et insuffisamment mis en lumière jusqu'à présent : ce sont les artistes désignés sous le nom d'*enlumineurs de statues* qui, d'après les archives et documents anciens font l'usage le plus fréquent de ces couleurs à l'huile. Dès l'année 1341, le sculpteur Wuillaume du Gardin peignit de la sorte les figures tombales dont il était l'auteur. Le procédé que l'on employait pour la polychromie sculpturale et architecturale devait être assez perfectionné du temps de Van Eyck puisqu'on l'employait depuis près d'un siècle. Dans un pays comme la Flandre, au climat humide et variable, les peintres de statues s'étaient évidemment appliqués à découvrir des mélanges siccatifs et résistants pour éviter que leur riche coloriage ne se détériorât à l'air. Il y a tout lieu de supposer — et l'on doit s'étonner que cette observation si naturelle ait échappé jusqu'à présent aux érudits — que Van Eyck se servit pour l'exécution de ses tableaux de la matière siccative employée par les enlumineurs de pierres, en la mélangeant aux couleurs et aux huiles dans une mesure nouvelle et avec une délicatesse extrême. Il fournissait de la sorte à l'art pictural des ressources d'une étendue, d'une souplesse sans précédent, et créait véritablement la *peinture à l'huile* telle que nous la connaissons encore de nos jours.

On nous excusera d'insister sur le problème de cette découverte après tout matérielle. Mais que l'on envisage l'art de Van Eyck dans ses profondeurs religieuses, dans ses réalités humaines, que l'on essaye d'en pénétrer le mystère avec l'intuition du poète ou la raison du philosophe, toujours on rencontre sur sa route cette

grande énigme d'une invention technique dont la solution permit à l'artiste de revêtir son idéal et sa foi d'un vêtement éblouissant.

Récapitulons, dans l'ordre historique, les influences qui se réunissent dans l'art de Van Eyck.

Du goût français, du goût idéaliste du XIIIe siècle, que subsistait-il en peinture? Quelques formules, le besoin de la symétrie, le sentiment de la logique. Cela n'était point suffisant pour assurer la vie d'un art. L'élément germanique, plus insoumis, mais vaillant et d'instinct poussé vers la libre représentation de la nature, allait vivifier ces traditions mourantes et assurer l'existence de la peinture en Flandre. Il est impossible en admirant l'*Agneau pascal* des frères Van Eyck de ne pas être frappé tout de suite de l'ordonnance régulière et excessivement claire de cette immense composition. Cette disposition symétrique des groupes et des figures constitue l'élément français ou latin de l'art des Van Eyck. Hubert, l'aîné des deux frères qui conçut l'immortel polyptyque, adopta en effet pour son interprétation du cantique de l'Agneau rédempteur un thème familier aux sculpteurs, miniaturistes et tapissiers du XIIIe siècle. On a certes exagéré la similitude d'ordonnance qui existe entre l'*Adoration de l'Agneau* et les fameuses tapisseries de l'*Apocalypse* conservées à Angers et dessinées par Jehan de Bruges, peintre de Charles le Sage. La donnée de ces dernières compositions se retrouve dans une miniature du XIIIe siècle et s'il était vrai, comme le répètent les historiens d'art depuis cinquante ans que l'œuvre des frères Van Eyck répète les dispositions et les groupements des tapisseries de Jehan de Bruges, nous pourrions établir d'une manière irréfutable la filiation qui rattache l'art brugeois de l'époque bourguignonne à l'art idéaliste du siècle de Saint-Louis. Mais en vérité l'étude impartiale de l'*Apocalypse* d'Angers ne permet pas d'émettre un avis catégorique et de voir dans Hu-

bert Van Eyck une sorte de disciple posthume de Jehan de Bruges. Il n'en est pas moins vrai que la donnée de l'*Adoration* était couramment répandue parmi les artistes du moyen âge et que Hubert, suivant l'usage, a pris son sujet dans un répertoire banal, cent fois traité et fixé d'une manière presque immuable par la tradition professionnelle et religieuse.

Sans l'introduction d'un élément nouveau, ce « poncif » créé trois siècles auparavant, n'aurait certainement pas été remis en honneur avec tant d'éclat. Le naturalisme germanique provoqua cette résurrection. Nous avons vu cet amour de la vie réelle se manifester déjà dans la sculpture et la miniature du XIVe siècle. Il revêt son expression définitive dans l'œuvre des Van Eyck. Il a consenti à subir comme une sorte de modérateur. Il trouve les lois de la clarté et de la grâce dans l'ancien idéalisme français. Aussi l'on peut dire que l'*Agneau pascal* est vraiment le chef-d'œuvre par excellence de la peinture flamande, la manifestation la plus complète et la plus pure peut-être de l'esprit flamand, parce que les deux principes qui constituent le fond psychique de la race s'y combinent en une merveilleuse harmonie de rythmes idéaux, de lignes vivantes, de couleurs à la fois suaves et opulentes.

Comme son frère aîné Hubert, Jean est né à Maesyck[1]. Il a connu les œuvres des primitifs de Cologne et de Maestricht. Sa peinture ne conserve ni leur immatérialité, ni leur impersonnalité de style. Les maîtres de Cologne employaient, avons-nous vu, une certaine couleur à l'huile. Leur procédé devait être bien imparfait, car ils n'obtenaient malgré tout que

1. Malgré l'inscription découverte sur les volets de Berlin, malgré l'épitaphe de Hubert Van Eyck, nous considérons Jean Van Eyck comme le véritable auteur de l'*Adoration*, à laquelle il travailla pendant six ans. La composition, la conception de l'œuvre étaient peu de choses puisque l'on adoptait une ordonnance conventionnelle. L'exécution était tout.

des tons plats, des harmonies sans souplesse qui ne pouvaient satisfaire le futur auteur de l'*Adoration de l'Agneau*. Jean Van Eyck quitta son milieu natal. D'abord peintre de Jean de Bavière, puis de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, nous le rencontrons successivement en Hollande, en France, en Portugal, en Espagne, en Galice, en Andalousie. De nos jours certains artistes redoutent les voyages qui, prétendent-ils, peuvent nuire au développement de leur originalité. Van Eyck aurait eu le temps dix fois de perdre la sienne en route.

Sa résidence habituelle fut Bruges. Nous avons vu comment cette dernière ville avait pu agir sur son génie naissant par la séduction expressive de ses miniatures et l'éclat fastueux de ses statues. Mais ce que nous voyons encore mieux, c'est que les préjugés particularistes ainsi que les théories de Taine sur l'influence toute-puissante du milieu, de la race, ne se justifient guère par l'exemple de ce peintre né en pays germanique, imprégné de goût franco-bourguignon et grand amateur de voyages. Car outre ses ambassades en Espagne et en Portugal, le maître de l'*Adoration* accomplit cinq ou six missions, ou « pèlerinages » lointains, dont l'itinéraire et le but devaient rester secrets par ordre du duc Philippe le Bon lui-même. Ne sommes-nous pas autorisés à dire que l'art de Van Eyck est tout imprégné déjà de cosmopolitisme? Tous les échos du monde chrétien seront en effet recueillis par le peintre de génie qui va décorer à Gand d'un chef-d'œuvre sans égal une étroite chapelle dans l'église de Saint-Jean, — aujourd'hui de Saint-Bavon.

Pour fondre en un accord saisissant les éléments de beauté qu'il a rencontrés autour de lui et ceux qui germent spontanément dans son âme, Jean Van Eyck a besoin d'un instrument nouveau, d'une technique nouvelle. Poussé par une nécessité supérieure, il crée pour la peinture un organe inconnu jusqu'alors. Sa dé-

couverte est comme une fonction inévitable de son génie. Grâce à son invention de la peinture à l'huile, il assure à son rêve la durée avec la splendeur.

Si l'organisation psychique de Jean Van Eyck se dévoile à nous d'une manière quelque peu nette, si nous pouvons surprendre sa croyance et ses instincts, n'est-ce pas au travers de la substance colorée qu'il employa avec une puissance sans égale? Quelle est cette croyance? Naïvement, profondément religieuse. Quels sont ces instincts? Très naturalistes et poussés vers la richesse positive. Or, voyez comme la facture de Van Eyck, issue de l'idéal, mais s'imposant à son tour au génie qui l'a créée, nous renseigne amplement sur les tendances morales du grand artiste. Avec ses procédés minutieux, Jean peignait forcément des figures calmes, tranquilles, conçues en des poses d'éternité. Son œuvre est une des fleurs les plus exquises de cette période de l'art que l'on est convenu d'appeler *statique* et que caractérise l'immobilité grave et mystique des personnages. D'autre part, la précision extrême, la lenteur du pinceau permettent à l'artiste de traduire d'une façon textuelle la figure humaine. Le positivisme de la race s'accuse dans la patience énergique et inlassable avec laquelle le peintre reproduit ses modèles. La vie ainsi transcrite devient aussi ardente que la prière dans l'œuvre de Van Eyck, mais elle reste tout intérieure, retenue par les attitudes immuables des personnages, agenouillée, si je puis dire, devant la foi, et d'autant plus forte, plus expansive, qu'on la sent dirigée par une religiosité puissante.

II

S'il importe, même pour reconstituer l'être moral d'un artiste, d'étudier profondément la facture de son œuvre, s'ensuit-il que la doctrine de Taine, consistant

à analyser l'ambiance historique et ethnographique où se développe l'artiste, ne contienne aucune part de vérité? Certes non. Et si l'on nous permet à ce propos une digression[1] qui ne nous éloignera guère de notre sujet, nous dirons comment la belle création philosophique de Taine pourrait trouver une excellente application dans l'étude psychologique des villes, des centres urbains où fleurissent les grandes écoles d'art. Toute cité est un organisme comparable à l'être humain. Considérées de la sorte, les grandes communes belges: Ypres, Bruges, Gand, Anvers, offriraient de passionnants sujets d'observation aux historiens, aux archéologues, aux artistes. Bruges serait l'exemple le plus frappant que pourrait fournir la Flandre. Personne vivante et intéressée, mêlée aux grandes luttes du monde, la célèbre commune s'embellit par l'énergie inconsciente, l'orgueil de sa population. A chaque âge de cet être tendu vers l'existence correspond une phase de beauté et d'art déterminée presque toujours par une nécessité purement pratique. Encore adulte, la cité dépense d'une manière magnifique ses forces et son activité. C'est l'époque des passions fougueuses, des combats ardents, des grandes conquêtes communales; c'est le moment où la création esthétique se manifeste sous sa forme la plus ample, la plus utilitaire: l'architecture. On construit avec ardeur le beffroi, les halles, les églises. Ainsi la cité se glorifie par les monuments qu'elle élève à ses ambitions, comme à ses croyances les plus nobles, les plus élevées.

Après ce superbe élan se produit une détente inévitable. L'activité s'apaise, se transforme. On délaisse les vastes conceptions architecturales. On achève les monuments, on les complète par une ornementation

1. Cette *disgression*, on le verra, est l'embryon du présent livre. Nous l'avons conservée telle quelle pour indiquer la genèse de notre travail. On excusera donc les redites qu'elle contient.

extérieure et intérieure. La sculpture est en plein épanouissement, la peinture s'éveille. Enfin au xve siècle, au moment où les premiers chefs-d'œuvre de Jean Van Eyck se répandent en Europe et rendent les artistes attentifs, Bruges est à l'automne de son existence politique et communale. Jamais elle ne fut plus belle, plus somptueuse, plus séductrice...

Un étrange et émouvant phénomène se produit dans la nature pendant la saison automnale. Les arbres laissent voir à travers le feuillage rare et mince les lignes délicates de leurs branches. On a la sensation d'un amaigrissement, d'un affinement suprême. Et pourtant, en aucune autre époque de l'année, les couleurs des frondaisons ne sont plus opulentes et plus variées. Il y a un contraste saisissant entre ce dépérissement réel de la plante et sa magnificence apparente. De là cette poésie incomparable que dégage l'automne aux teintes de cuivre et d'or. Pendant tout le siècle qui vit fleurir la grande école brugeoise des Van Eyck, des Roger Van der Weyden, des Memling, des Hugo Van der Goes, des Thierry Bouts, des Gérard David, Bruges présente ce même contraste, vraiment tragique, entre sa vie réelle et sa beauté extérieure. La cité périt par l'ensablement du Zwîn ; le commerce décline rapidement ; les armateurs, les bourgeois, les banquiers désertent la ville. Et pourtant Bruges, devenue presque exclusivement ville de luxe, est d'une coquetterie irrésistible. Elle mérite à ce moment le surnom de Venise du Nord, pour l'éclat rayonnant de ses maisons, de ses monuments, pour la prodigalité pittoresque de sa population. Elle était réellement couverte d'un superbe manteau coloré qui devait attirer et ravir les peintres.

Et je ne parle pas au figuré, en faisant allusion aux fêtes, banquets, entrées, festins, cortèges, si souvent décrits de la cour de Bourgogne ; j'emploie une comparaison presque réelle pour rappeler cette polychromie abondante qui rehaussa les murailles de Bruges et ré-

pandait, dans les rues et les intérieurs, ses notes claires et fortes. A Notre-Dame les murs étaient couverts de peintures décoratives représentant des draperies rouge et or ; toutes les parties sculptées de la façade de l'Hôtel de ville étaient peintes et dorées ; la jolie tribune de Gruuthuuse, aujourd'hui en chêne naturel, attirait le regard par ses tons variés ; les parois du tombeau de Ferry de Gros étaient diaprées à l'emblème de la famille. Les poutrelles des voûtes étaient toujours peintes ; des carreaux de céramique enluminée servaient de pavés dans les demeures riches ; les façades s'embellissaient de statues, de bas-reliefs, de têtes de diamants peints et dorés. Enfin, sur les demeures seigneuriales, les bouquets en fer battu, revêtus d'une vive dorure, brillaient au ciel, montraient leurs fleurs étincelantes, qui paraissaient tout naturellement avoir grandi dans cette ville colorée, dans ce beau parterre urbain où l'art germa avec une splendeur inégalable.

On serait tenté de penser que l'école du xve siècle est logiquement issue d'un tel milieu. Or *aucun* des gothiques flamands composant la grande pléiade brugeoise n'est enfant de Bruges. Les Van Eyck viennent de la frontière allemande ; Roger Van der Weyden est né à Tournai ; Memling à Mayence ; Pierre Christus près de Gand ; Justus et Hugo Van der Goes sont de Gand même ; Thierry Bouts vient de Harlem ; Gérard David de Oudewater, dans la Hollande méridionale ; enfin Jérôme Bosch, qui termine la série de ces « maîtres brugeois », vit le jour à Bois-le-Duc. Chose curieuse : la Cour est bourguignonne, c'est-à-dire française d'éducation et de manières, et presque tous les artistes qui brillent à Bruges dans le courant du siècle de Philippe le Bon sont Thiois, c'est-à-dire Germains. Le double courant qui de tout temps a traversé la Flandre ne s'est jamais dessiné avec tant de netteté qu'à ce moment ; jamais non plus la pénétration des deux aspirations opposées n'a été plus vive. On peut dire que tous ces artistes

furent réellement fascinés par la grâce fastueuse de la cité. La morbidesse, que Bruges dissimule si richement, se prolonge dans leur art. Ils créent des figures minces, élancées, splendidement vêtues. Van Eyck surtout a reflété dans son œuvre le féerique décor brugeois. Jamais peintre ne posséda gamme plus forte, couleur plus débordante, plus nourrie, plus substantielle. « L'or se sent partout, a dit Fromentin ; dessus, « dessous. Lorsqu'il ne joue pas dans les surfaces, il « apparaît sous le tissu. Il est le lien, la base, l'élément « visible ou latent de cette peinture opulente entre « toutes. » Cet or s'étalait, se rencontrait partout à Bruges. Un orfèvre s'en éprit jusqu'au sacrifice. Pierre de Beckere, chargé d'exécuter le tombeau de Marie de Bourgogne, ne pouvant obtenir de la cité ruinée le prix de la commande, paya héroïquement de ses deniers l'or ineffaçable qui enveloppe sa souveraine.

Bruges, ainsi parée, apparaissait comme l'autel de la chrétienté septentrionale et je ne puis m'empêcher de considérer l'*Adoration de l'Agneau* comme l'ornement naturel, comme le reflet le plus pur de l'époque et du milieu dont je viens de tenter une évocation rapide.

III

Bruges, malheureusement, n'a conservé aucun des tableaux de Hugo van der Goes, de Pierre Christus, de Roger Van der Weyden, de Thierry Bouts qui autrefois décoraient en grand nombre l'intérieur de ses édifices. Nous ne nous arrêterons donc pas longuement devant ces maîtres. En ce qui concerne Roger Van der Weyden et Thierry Bouts, une remarque, toutefois, s'impose. Avec ces deux artistes, l'influence *brabançonne* commence à prédominer dans la peinture, jusque-là purement *flamande*. L'équilibre que Van Eyck avait réussi à maintenir entre l'instinct réaliste

de la race et l'antique tradition byzantine, revue par les imagiers et miniaturistes français, est rompu en faveur des éléments germaniques. Sans doute Roger Van der Weyden et Thierry Bouts se rattachent étroitement à l'école brugeoise, à laquelle ils doivent une grande part de leur éducation. Mais d'autres centres d'art commencent à fleurir en Belgique avec autant d'abondance et de variété que Bruges. Van der Weyden et Bouts habitent respectivement Bruxelles et Louvain pendant une grande partie de leur existence. L'esprit *brabançon* (Bruxelles, Anvers, Malines, Louvain sont les grandes villes du Brabant), d'un germanisme plus accentué que l'esprit *flamand*, imprime déjà sa marque dans leur art plus libre, plus indépendant que celui de Van Eyck. Dans leurs compositions très mouvementées, très humaines, les scènes de genre se mêlent déjà trop souvent à leur inspiration religieuse. Et comme ces aspirations nouvelles ne sauraient prendre une forme saisissante et durable sans être servies par une technique nouvelle, Roger Van der Weyden, fondateur de l'école brabançonne, substitue à la formule dorée des Van Eyck le principe argenté de son émouvant triptyque du Musée d'Anvers : les *Sept Sacrements* et de son *Jugement Dernier* de Beaune, le plus tragique des chefs-d'œuvre de la peinture flamande.

Bruges voyait se disperser les forces esthétiques issues de sa beauté. A la fin du xve siècle, un grand poète de la peinture devait pour quelques années en faire de nouveau la reine de l'art septentrional. Il venait d'Allemagne. Il avait vu le jour vers 1430 à Mayence ou dans un village des environs. Il se fixa à Bruges vers 1471. Il était dans la maturité de son génie. Les seigneurs, les magistrats, les bourgeois l'honorèrent largement. Il reçut de riches commandes. Il peignit dans sa ville d'adoption quelques-uns de ses plus hauts chefs-d'œuvre. Il épousa une Brugeoise et mourut le 11 août 1494, laissant une fortune des plus respec-

tables. L'existence qu'il mena avant d'élire domicile dans la grande Commune est restée pleine d'obscurité. Ses œuvres rassemblées toutes à l'Hôpital Saint-Jean sont devenues l'objet d'une dévotion universelle après avoir été oubliées pendant des siècles. La date de sa naissance, le lieu exact de son origine, les noms de ses maîtres, la chronologie complète de ses œuvres restent autant d'énigmes que l'on désespère de pénétrer. Et tout cela fait que Memling, malgré les efforts des érudits, reste toujours pour la foule le soldat légendaire de Granson qui, blessé et mourant, vint un jour frapper au seuil de l'Hôpital Saint-Jean de Bruges, fut recueilli, soigné et guéri par les Frères de l'établissement et se mit, en échange de ce bienfait, à peindre les adorables poèmes mystiques : la *Légende de sainte Catherine*, l'*Adoration des Mages*, la *Châsse de sainte Ursule*, poèmes si suaves, si détachés de la terre, si pleins d'émotion surhumaine qu'on les évoque sur-le-champ, quand à travers le voile des âges on cherche à fixer l'âme complexe de Bruges même.

Comment une telle identification entre le peintre et sa ville d'adoption s'explique-t-elle ? La facture de Memling peut nous en instruire. Le maître retourne à la tradition brugeoise, à la technique de Van Eyck. Il fait disparaître autant que possible les gris argentés et bronzés qui unifient les tons de Van der Weyden et de ses disciples. Il revient aux tons simples : le bleu, le rouge, le vert brillants, juxtaposés sans transitions artificielles, avec la franchise éclatante du vitrail ou de l'émail. Son dessin est bien plus calme aussi que celui de son maître Roger ; il ne s'écarte pas de l'ancienne convention statique. Et de nouveau nous remarquons que l'emploi de la hachure lui impose cette tranquillité extérieure des personnages. Ses tableaux de Bruges sont malheureusement trop repeints pour que l'on puisse en étudier la technique sans crainte de se tromper. Mais dans sa merveilleuse *Vierge au Donateur* du

Louvre — tableau comparable certes à son *saint Christophe* du musée de Bruges et à son *Mariage mystique de sainte Catherine* exposé à l'Hôpital — on distinguera clairement les entre-croisements habiles des virgules colorées sur presque toute l'étendue du chef-d'œuvre. Memling retourne aux origines. Son art voisine de nouveau intimement avec l'enluminure. Il peint en réalité d'incomparables *images* et deux ans avant sa mort il exécute pour couronner sa vie la *Châsse de sainte Ursule* qui est bien la miniature la plus achevée que l'on connaisse.

Cette résurrection admirable de la pratique traditionnelle garde quelque chose de paradoxal. L'effort dē « la peinture gothique » ne va pas au delà. La veine est définitivement tarie. Déjà chez Memling on la sent épuisée comme la ville même où l'artiste essaye de la ranimer. La décadence approche. Le grand peintre bien souvent ne peut échapper à la mièvrerie et à la préciosité. Il ne retrouve les pleins accents de la vigueur brugeoise que dans quelques-uns de ses portraits. C'est pourquoi l'automne si puissamment coloré de Bruges se reflète dans ses adorables légendes religieuses, c'est pourquoi dans ses Vierges exquises, plus idéalement belles que celles de van Eyck, on sent comme les dernières palpitations d'une cité qui s'éteignait...

Ce rêveur charmant perdu dans un songe pieux, soumis aux antiques lois de son art, créa une œuvre personnelle admirable. Mais la peinture flamande, arrivée à un âge critique, avait besoin d'une fécondation puissante. Memling ne pouvait prétendre à cette tâche. Gérard David y était peut-être plus apte. Ses tableaux du musée de Bruges : la *Condamnation* et le *Supplice de Sisamnès* et son triptyque : le *Baptême du Christ* montrent en lui non seulement un égal de tous les « gothiques » pour la précision du métier et la force du sentiment, mais un maître soucieux d'expressions nouvelles et résolu d'écouter la tentation qui

bientôt poussera les peintres flamands vers l'Italie. Quelques-unes de ses figures ont un charme et une séduction profanes que seul Léonard de Vinci réalisera avec autant de bonheur. Mais les temps n'étaient pas révolus. La peinture brugeoise devait se consumer lentement ; toute la période romanisante, longue d'un siècle, devait s'écouler, avant que le génie flamand, aiguillonné par la fougueuse passion de Rubens, s'élançât de nouveau vers les cimes délaissées depuis l'apparition lumineuse de l'*Agneau Pascal*.

IV

L'art de Van Eyck avait éclairé soudainement toute l'Europe artistique de son rayonnement vivace. L'Italie, où la peinture quattrocentiste s'épanouissait pourtant avec grandeur, fut particulièrement impréssionnée. En étudiant en Toscane les maîtres de ce temps, mon émotion fut profonde de me trouver en présence d'un art singulièrement voisin de celui des primitifs brugeois. Ici je revoyais une draperie de R. Van der Weyden, des anges de Memling, un portrait de Hugo van der Goes ; là j'admirais des cortèges entiers de chevaliers — tel celui que Benozzo Gozzoli peignit au palais Riccardi de Florence — qui semblaient comme une fraction, un prolongement du cortège des pèlerins et des beaux guerriers de l'*Adoration*. Le chef-d'œuvre de Pinturrichio, l'histoire du pape Pie II (Æneas Sylvius Piccolomini), qui décore la Libreria de Sienne, m'est apparu avec son coloris frais, ses paysages clairs, son style encore hiératique, ses belles figures de légendes, comme un pendant, démesurément agrandi, de la *Châsse de sainte Ursule*, la petite joaillerie picturale de Memling que l'on conserve à l'Hôpital de Bruges.

Je ne suis point le premier, certes, à constater la révolution accomplie dans l'art italien par la peinture

flamande, si voisine encore à cette époque de la miniature. Le critique qui a le mieux connu la période bourguignonne, M. de Laborde, l'a signalée il y a plus de cinquante ans ; Burckhardt, l'historien le plus renseigné que l'art italien ait eu jusqu'à nos jours, écrivait vers 1860 dans son célèbre *Cicerone* : « Parmi les « écoles italiennes, il n'en est aucune (à l'exception de « quelques maîtres de Naples) qui ait été au fond déter- « minée par les Flamands ; mais il n'en est point non « plus qui ait échappé complètement à leur influence. » Or, la découverte d'un nouveau procédé, d'une nouvelle technique picturale avait forcé les Italiens, si maîtres pourtant de leur style, à imiter les Flamands. On devine facilement, en effet, l'impression considérable que dut produire la peinture de van Eyck. Les princes tels que le duc d'Urbin, Laurent de Médicis, Alphonse Ier, roi de Naples, s'empressèrent d'acheter les tableaux flamands. Les artistes admis à les contempler s'en émerveillaient comme d'autant de prodiges et, détail bien typique, flairaient, paraît-il, la vive odeur répandue par l'huile. C'est du moins ce que raconte Vasari — toujours un peu sujet à caution, il est vrai. Le vieil historien nous narre aussi une aventure dramatique, exacte dans le fond, qui montre jusqu'à quel degré les quattrocentistes étaient bouleversés par l'invention flamande. Voici l'histoire :

Le peintre vénitien, Antonello de Messine, était parvenu, on ne sait encore trop comment aujourd'hui, à découvrir le secret de Van Eyck. Il le communiqua à son tour à Domenico, artiste de valeur et galant cavalier qui partait pour Florence. Dans cette ville, Domenico fit la connaissance de deux maîtres célèbres : Alessio Baldovinetti et Andrea del Castagno. Ce dernier avait grande envie de s'approprier les méthodes flamandes. Il flatta habilement Domenico, sut gagner son amitié, et finalement se fit expliquer le mystère de la technique nouvelle. L'ambition poussa Andrea del Cas-

tagno encore plus loin. Il voulut être seul à posséder le fameux secret. Par une belle nuit, son ami Domenico parcourait Florence en fredonnant une joyeuse *canzonnetta* qu'il accompagnait de la guitare. Au détour d'une rue, Domenico fut brusquement assailli et frappé de terribles coups de canne plombée. Le lendemain, il était mort. Andrea del Castagno le pleura beaucoup, lui survécut pendant de longues années — mais, à sa dernière heure, pressé de remords, confessa qu'il était l'auteur de ce crime abominable. Il est fort probable qu'un autre mobile poussa Andrea à tuer Domenico. Mais si les peintres italiens ont attribué ce meurtre au désir qu'avait Andrea del Castagno de garder pour lui seul le secret des Flamands, cela prouve en tout cas que l'introduction de la technique nouvelle dans leur pays les avait fortement émus.

Une opinion généralement répandue veut qu'Antonello de Messine, contemporain et élève sans doute de Roger Van der Weyden, soit le premier peintre italien qui ait su s'approprier la technique des Flamands. Néanmoins, tout porte à croire que la peinture à l'huile était déjà importée à Naples, et que vers le milieu du xve siècle, le procédé nouveau se répandit dans l'Italie entière par les soins des maîtres brugeois en personne. Car les gothiques flamands, j'ai plaisir à le répéter, ont voyagé, séjourné en Italie, aussi bien que les romanisants du xvie siècle et que les maîtres anversois du xviie. Roger Van der Weyden passa les Alpes en 1449. En 1450, il était à Rome. Justus de Gand vécut longtemps à Urbin où il décora des palais, et prépara la venue d'un maître tel que Lucas Signorelli. Les documents manquent pour attester le voyage en Italie de Memling, de Hugo Van der Goes, de G. David. Mais il est presque certain qu'ils ont imité l'exemple de Roger et de Justus et nous en avons trouvé nous-même un indice après tout plus évident que les témoignages d'archives. Il existe au musée de Bruxelles un adorable

petit triptyque représentant la *Crucifixion* et attribué à Memling. L'auteur a peint au pied de la Croix les familles des Sforza de Milan. Ils sont trois personnages agenouillés pieusement sur le Golgotha : François Sforza, Blanche Visconti sa femme, et Galéas Marie son fils. Pour exécuter ces portraits minutieusement détaillés, ciselés, l'artiste a dû séjourner à Milan pendant trois mois au moins.

Ne voyons-nous pas à la même époque les musiciens flamands émigrer tous vers l'Italie, y fonder des écoles : Tinctoris à Naples, Willaert à Venise, Obrecht à Florence? Il est à remarquer que si les Italiens deviennent les disciples zélés de ces contrepointistes du Nord, c'est uniquement à cause de la supériorité technique des Flamands; car la polyphonie de ce temps n'est qu'un savant exercice musical. A cause de leur science, peintres et musiciens flamands étaient partout accueillis comme des maîtres.

Il nous est donc permis de dire sans l'ombre de vanité patriotique que les peintres italiens du quattrocento s'empressèrent d'adopter la peinture à l'huile préparée suivant la formule de Van Eyck. Après Antonello de Messine, Domenico, Andrea del Castagno, ce furent les Bellini, les Pesellino, les Pollajuolo, les Verrochio, les Botticelli, les Ghirlandajo, les Mantegna, les Melozzo da Forli, — particulièrement les maîtres de l'école florentine épris de réalisme et plus aptes que les autres Italiens à comprendre nos gothiques. Les peintres ultramontains ne triomphèrent pas sans peine des difficultés de la nouvelle technique. Piero della Francesca fut le premier, dit-on, qui employa avec légèreté la peinture à l'huile pour les portraits et les petits tableaux. De son côté Alessio Baldovinetti l'appliqua le premier avec succès à la peinture murale. Dès que les Italiens se furent complètement familiarisés avec la méthode flamande, ils tirèrent de la peinture à l'huile un parti magnifique et

imprévu. Non seulement leur technique changea, mais leur style, leur manière même de concevoir la peinture. Cette nouvelle révolution devait à son tour bouleverser tout l'art européen.

J'ai dit que les primitifs italiens, comme les miniaturistes et les gothiques flamands, peignaient leurs tableaux au moyen d'un pinceau fin, et traçaient, pour indiquer les reliefs lumineux ou certaines ombres dans les plis des étoffes, ces virgules colorées que les hommes de métier appellent hachures. Ce procédé est constant chez Cimabue, Giotto, Duccio, Memmi, Lippi, les Ambrogio, Sano di Pietro jusqu'à Fra Angelico, chez tous les artistes italiens qui peignent à la couleur à l'œuf ou à la gomme. Or, à partir du moment où la peinture à l'huile pénètre en Italie, les hachures disparaissent peu à peu des tableaux. Au commencement du XVIe siècle la méthode primitive est complètement abandonnée par les Italiens, tandis que les Flamands — Quentin Metsys entre autres — en font encore parfois usage [1].

Comment expliquer cette nouvelle amélioration technique ? A défaut de textes ou de fait précis, nous sommes bien obligé de nous aventurer dans le domaine des hypothèses, et puisque tout progrès artistique ne saurait s'expliquer que par l'intervention d'un homme, — non de plusieurs, — nous croyons pouvoir accorder pour le moment à Alessio Baldovinetti l'honneur de cette réforme esthétique. Comme tous les Italiens de son temps cet artiste peignait particulièrement la fresque. Or, il se servit le premier de la couleur à

1. Les hachures sont même beaucoup plus apparentes chez Q. Metsys que chez Van Eyck où elles sont rares et imperceptibles. Malgré la découverte du peintre de l'*Adoration* les Flamands continuaient de faire un grand usage de la détrempe. Ils utilisaient les différentes méthodes avec le plus large éclectisme ce qui explique la survivance de la hachure et de la *tempera* à l'invention de la couleur à l'huile.

l'huile dans ses décorations murales et continua nécessairement pour couvrir les grandes parois des cloîtres et des églises d'employer la brosse, large et rapide, du fresquiste, tout en utilisant la matière nouvelle. Pour me résumer, il peignit à l'huile avec la brosse du peintre de fresques. Il eut sans doute l'idée — ou la suggéra tout naturellement à l'un de ses émules — de peindre, à l'huile également, des panneaux et des toiles, tout en se servant de cette même brosse du fresquiste. La tentative fut couronnée de succès et modifia considérablement le style italien. Les procédés minutieux des primitifs avaient déterminé, avons-nous dit, un art essentiellement *statique,* calme, reposé. La nouvelle manière de peindre avec des pinceaux plus larges, que les Italiens font courir sur la toile avec la promptitude des anciens fresquistes, introduit un mouvement inaccoutumé dans les œuvres picturales. L'art *dynamique* est né.

A l'heure où la Renaissance anime l'Italie tout entière d'un frémissement d'enthousiasme pour la science et la pensée renouvelées, la peinture découvre un procédé nouveau pour traduire cet élan intellectuel. Les Flamands du xve siècle, les représentants de la grande école de Bruges, sont les précurseurs de cette conquête de l'art italien.

Le père de Raphaël, qui fut poète, a, dans une chronique rimée où il fait passer toutes les célébrités de la peinture, vanté le génie de nos gothiques et déclaré que tous les grands Italiens étaient leurs successeurs. On pourrait rattacher en effet les individualités les plus marquantes de l'art italien aux primitifs flamands : Raphaël par le Pérugin, le Pinturicchio et Signorelli dont il dérive ; Michel-Ange par Ghirlandajo son maître ; Léonard de Vinci par Verocchio ; enfin tous les Vénitiens illustres : le Tintoret, Paul Véronèse, le Titien par les Bellini, élèves de cet Antonello de Messine qui fut le disciple de Roger Van der Weyden.

V

Transportons-nous de nouveau à présent dans les Pays-Bas. Nous avons atteint le XVIe siècle. Des changements considérables ont transformé le monde. Les dernières lueurs du moyen âge s'éteignent. L'ère moderne commence. Toutes les provinces belges sont réunies sous le sceptre de la maison d'Espagne et le centre social se déplace. Bruges a perdu l'hégémonie de l'art. La peinture n'a plus que quelques représentants dans la partie occidentale du pays. Les provinces brabançonnes l'emportent à ce moment sur la Flandre pour l'activité esthétique de sa population. L'art flamand est entré dans une phase transitoire de son existence, — cette fameuse époque des romanisants ou romanistes si mal comprise jusqu'à nos jours et qui, par le labeur énorme, les hautes facultés intellectuelles de ses représentants est presque aussi grande que la belle période initiale ou l'éblouissante péroraison de l'ancienne peinture en Belgique.

Un grand peintre à Anvers, Q. Metsys, la plus noble figure de l'art flamand après Van Eyck et Rubens, porte en son génie le germe de l'art futur. Ses personnages religieux ont encore la candeur, la grâce intime, surhumaine des maîtres brugeois ; mais sous les étoffes mystiques on devine des corps riches et souples, animés d'une vie puissante qui démentent le sentiment ascétique du visage. Les couleurs sont presque toujours polies, émaillées comme au siècle précédent ; regardez cependant au musée de Bruxelles certains volets de la *Légende de Sainte Anne* (la « Présentation au Temple » par exemple) et dites si la manière hardie, rapide, cursive de Rubens ne fait pas une première apparition dans les larges étoffes et les pompeux ornements des prêtres. Il semble donc que la peinture

flamande va trouver un nouveau guide en ce profond artiste qui fut pieux, dramatique, jovial aussi, qui aima tour à tour la simplicité et la richesse comme tous les grands hommes de sa race. Eh bien, non ! Metsys n'est qu'un grand précurseur. Il ne fixe pas les destinées de l'art flamand qui pendant tout le XVIe siècle cherche une métropole. Il y a des écoles à Bruxelles, à Malines, à Liège comme à Anvers. Les peintres se sentent à l'étroit dans ces villes soumises à un régime uniforme. Et comme un nouveau courant d'idées entraîne le monde, ils s'y jettent d'un élan admirable. Les gothiques avaient voyagé en répandant partout leur méthode. Les peintres néerlandais du XVIe siècle partent pour s'assimiler les conquêtes nouvelles de la pensée et de l'art. Leur courage, leur curiosité spirituelle sont inépuisables et infatigables. On aurait tort de croire qu'ils se confondent avec la masse des maîtres italiens. Ils forment un groupe bien distinct, bien homogène, où les rois, les princes vont choisir leurs peintres officiels. Les romanistes, au dire de Guicciardini, sont partout, en Danemark, en Suède, en Norvège, en Pologne, en Moscovie, en Angleterre, en Portugal, en France où Dubois participe au mouvement artistique de Fontainebleau, en Espagne où de Kempeneer fonde l'école de Séville.

Loin d'être, comme on l'a toujours dit, les humbles élèves des maîtres ultramontains, ils jouissent en Italie d'un prestige incontesté. Calvaert eut pour élèves le Guide, l'Albane et le Dominiquin qui marchent à la tête de la pléiade bolonaise ; les paysages de Paul Bril se retrouveront plus tard idéalisés et ennoblis dans l'œuvre de Poussin. On cite souvent l'exemple des Léonard de Vinci, des Léon Alberti, d'autres génies de la Renaissance italienne qui réunissaient en eux les connaissances et les aptitudes de l'humaniste, du philosophe, de l'archéologue, du poète, du musicien, de l'architecte, du peintre, du sculpteur, de

l'orateur, de l'ingénieur, — voire de l'athlète et du guerrier. Quelques-uns des romanistes, sans égaler ces dieux de l'art, sont tout aussi déconcertants par la variété de leurs travaux. Pierre Coecke, peintre de Charles-Quint, fut en même temps architecte, sculpteur, graveur, géomètre. Lombard, fondateur de l'école liégeoise, s'exerça avec succès à la poésie, à l'archéologie, à l'architecture, à la gravure. Goltzius fut peintre, imprimeur, numismate, explorateur. Pourbus, portraitiste vigoureux, était géographe. Lancelot Blondeel, dont certaines peintures sont d'une délicatesse rare, a fourni les dessins de la magnifique cheminée du Franc de Bruges et tracé pour l'élargissement et le redressement du Zwîn des plans qui provoquent encore aujourd'hui l'admiration de tous les ingénieurs hydrographes. Otto Venius enfin, le maître de Rubens, que l'on revêtit successivement des dignités d' « ingénieur des armées royales, » et de « garde des monnaies, » était un personnage de grande mine, de culture accomplie, d'une pondération morale, intellectuelle et artistique remarquable.

Ces peintres savants et probes préparaient la gloire de l'école d'Anvers. Certes la dispersion de leurs goûts nuisait à l'équilibre, à la force de leur production picturale. Lentement, inconsciemment, ils apportaient une vie nouvelle à l'art en recomposant la palette flamande avec les ressources italiennes. De nouveau, une simple conquête technique assurait l'avenir de la peinture dans les Pays-Bas. Attirés par l'Italie, les romanisants avaient interrogé vainement les Florentins et les Romains. L'éclat des Vénitiens enfin les attira. Venise était la ville d'Italie qui avait le mieux retenu la leçon apportée autrefois par les maîtres brugeois. Véronèse, le Titien, le Tintoret brillaient comme autant de flambeaux allumés au foyer jadis éclatant de la Venise du Nord. Les Flamands reconnurent des frères, des hommes de la même race artistique, des

éducateurs naturels, dans ces opulents coloristes vénitiens formés par Antonello de Messine et les Bellini à la sévère discipline gothique. La peinture flamande dès ce moment était sauvée. Un homme de génie, P.-P. Rubens, allait s'approprier cette technique vénitienne, la soumettre à son imagination toujours active, lui communiquer par la magie de son œil et de sa main infaillibles une originalité soudaine, comme les pulsations mêmes de son âme, puis s'en servir pour tracer une épopée picturale, la seule qui, jusqu'à présent, ait exprimé tout à la fois l'expansion, la vigueur, l'enthousiasme de la race flamande.

VI

A deux moments décisifs de l'art, Van Eyck et Rubens reçurent pour mission d'harmoniser des éléments épars, d'apporter l'ordre et la lumière dans l'idéal confus de leur temps, de synthétiser dans leur création toute l'humanité d'une époque. Van Eyck nous fait voir l'*âme* de ses personnages à travers une réalité scrupuleuse. Dans l'œuvre de Rubens les lignes humaines sont interprétées plus librement. L'âme ne s'enferme plus dans une enveloppe transparente ; elle est projetée hors des corps, elle se répand dans l'air. La vie ne s'enferme plus dans les chairs ; elle flotte autour du tableau ; elle est plus indépendante qu'en aucune autre peinture. Elle a des fantaisies, des caprices, des sourires, des élans que plus jamais depuis l'art n'a pu se permettre. Le maître de la *Descente de Croix* exprime l'enthousiasme, l'ivresse, qu'avaient communiqués à la pensée humaine les premières conquêtes de l'individualisme moderne. Il est l'un des poètes les plus puissants de la Renaissance.

Les primitifs vivaient ardemment dans un rêve immobile. Leur art est une préface du ciel. Rubens

aime trop la vie dans ses agitations, ses bouleversements, son éternel changement pour nous faire songer beaucoup à l'au-delà. Sa peinture est un phénomène de mouvement, l'aboutissement grandiose de l'art dynamique. Son pinceau ne s'arrête jamais, les contours ne sont jamais délimités, les tons principaux circulent dans l'œuvre avec des rappels vivaces pour obtenir des ombres mouvantes. Il a d'extraordinaires juxtapositions de teintes entières. Tous ses personnages ont des attitudes caractéristiques traduisant les mouvements de leur âme. Des moyens purement matériels, on le voit, permettent à l'illustre Maître de nous transmettre son lyrisme et d'établir l'harmonie suprême de son art, comme celle de la nature, par le principe invariable d'une infinie mobilité.

Cette peinture du XVIIe siècle, plus énergique, plus robuste assurément que celle des gothiques, naît dans un milieu plus ruiné, plus démoralisé, que ne l'était Bruges au moment où le Maître de l'*Adoration* y transportait sa gloire. Anvers avait, comme toute la Belgique, épuisé sa vitalité dans des luttes sanglantes. Mais pour un moment — profitant du calme qu'apporte le règne d'Albert et d'Isabelle — toutes les énergies se réveillent. Interdites dans le domaine politique, elles se manifestent uniquement dans l'art.

Rubens gravite dans le ciel de sa patrie, et la flamme de son œuvre se prolonge dans l'œuvre de ses disciples. D'un esprit souple et élevé, versé et habile dans toutes les branches voisines de la peinture, il transmet aux maîtres qui l'environnent l'exemple légué par les gothiques et les romanistes. Tous ses disciples sont des techniciens accomplis, amoureux de pratiques multiples, soucieux de la bonne exécution matérielle de leurs œuvres, cultivés, curieux, voyageant volontiers pour s'instruire et pour instruire les autres. En réalité, ils ressemblent beaucoup aux maîtres gothiques, et cet art flamand, où l'on continue de distinguer

trois ou quatre périodes soi-disant étrangères les unes aux autres, est au fond d'une unité parfaite.

Van Dyck, tout comme son maître, est un descendant direct du peintre de l'*Adoration*. Aucun disciple de Rubens ne fut plus que lui épris des subtilités de la technique, aucun n'a plus habilement manié la matière colorée. — Imaginez que Jean Van Eyck se soit promené dans l'exposition organisée récemment en l'honneur du grand portraitiste anversois. Il n'eût peut-être éprouvé qu'une admiration médiocre pour les tableaux religieux, mais il se serait arrêté devant presque tous les portraits, surpris tout d'abord par l'espèce de laisser aller de cette peinture, puis lentement envahi par le charme exquis des nuances lumineuses. Devant le gracieux et troublant *Lord Warthon, le jeune homme à la houlette,* l'une des perles de l'exposition, il eût songé au jeune homme élancé, richement vêtu, couvert de l'armure de Saint-Georges qu'il plaça dans un de ses divins chefs-d'œuvre la *Vierge Glorieuse* du Musée de Bruges, et sans doute il se serait tenu ce langage :

« Je promenais lentement mon pinceau pour pein-
« dre les chairs ; je dessinais avec minutie une cuirasse
« superbe dans laquelle je faisais briller les damasqui-
« nures ; je donnais à mon Saint-Georges un air rude et
« candide à la fois ; puis dans les fonds, dans les ombres,
« dans les lumières, je faisais ruisseler l'or, croyant bien
« qu'en cela *aucun* peintre au monde ne pourrait m'imi-
« ter. Ici la chair est peinte d'une brosse alerte ; une
« couche légère suffit pour la tunique de satin ; ce jeune
« *lord Warthon* n'est ni rude ni candide ; mais je
« retrouve *mon or* partout, dans les chairs, dans les
« étoffes, dans ce beau paysage, dans cette main aristo-
« cratique dont la pose molle m'enchante. »

Et si par miracle Van Dyck se fût trouvé à ses côtés, le vieux maître aurait pressé avec la tendresse et l'orgueil d'un père la main de ce cadet qui gaspilla peut-

être un peu son temps et son génie, mais qui reste, quoi qu'on en ait dit, digne en tous points d'occuper dans notre admiration la place que la renommée lui a accordée au milieu de ses ancêtres glorieux et de ses illustres contemporains.

Ces Maîtres d'autrefois, ainsi que les appela Fromentin, je me les représente comme une famille unie, inséparable, travaillant sur un sol commun, avec un idéal commun, dans des ateliers où se perpétuent les secrets techniques et les belles habitudes morales des ancêtres. Arrivés à l'âge adulte, presque tous les membres de cette société artistique partent au loin, emportant un bagage qui leur assure partout un prestige sérieux, décidés malgré cela à recevoir les leçons des maîtres étrangers. Entre vingt et trente ans généralement, on les voit voyager d'atelier en atelier, de pays en pays, de Cour en Cour. Ils semblent vouloir réaliser le mot de Dante : *ma patrie est le monde*. Un instinct supérieur les pousse à agir de la sorte et la contemplation réfléchie des œuvres étrangères, loin de les égarer, finit par leur indiquer la vraie voie de leur originalité. Que l'on vive quelque temps hors de sa patrie et l'on sentira immédiatement s'accuser en soi, par un phénomène bien naturel de réaction, les instincts séculaires de la race. C'est ainsi qu'en parcourant l'Italie, les Flamands presque toujours prenaient une conscience plus claire de leur âme flamande. Ils revenaient alors, voyaient leur pays avec des yeux instruits, des intelligences ravivées, et, pour rendre leurs sentiments, combinaient dans leurs ateliers les pratiques traditionnelles avec celles qu'ils rapportaient. La grande ruche artistique s'agitait à leur arrivée, qui provoquait une émulatien générale, et l'art aussitôt trouvait des expressions nouvelles, qui enrichissaient l'esprit humain lui-même du progrès de l'âme nationale.

CHAPITRE XIX

ARCHITECTURE, SCULPTURE ET MINIATURE A BRUGES AU XVe SIÈCLE

Pour suivre le développement total de la peinture flamande, nous sommes sortis de la grande Commune, nous avons dépassé l'époque bourguignonne sans examiner les monuments d'architecture, de sculpture, les charmantes décorations intérieures que produisit à Bruges cet inoubliable xve siècle. Rentrons donc dans la cité et redevenons les contemporains de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire. Admirons dans les peintures et les miniatures flamandes de l'époque les fonds bleuâtres de ville, les agglomérations pressées de petites maisons à pignons pointus, de *steens* formidables à toits crénelés, d'où surgissent les tourelles, les beffrois et les clochers, et — en tenant compte de la condensation que l'artiste fait subir à son paysage — nous aurons une idée de l'aspect architectural de Bruges au moment de sa grande splendeur. Dans un tableau du musée de Sienne, attribué certainement à tort à Lucas de Leyde, la grande cité s'étale ainsi dans le lointain, derrière la figure en pied de sainte Catherine et dresse vers le ciel ses trois grandes tours. Cette œuvre de grande allure a passé inaperçue jusqu'à présent. Indépendamment de son grand mérite artistique, elle constitue un document précieux sur l'architecture du xve siècle à Bruges et nous apprend quelle était à

cette époque la physionomie du Beffroi[1]. Nous voyons qu'au-dessus de la petite galerie ajourée, flanquée de quatre tourelles en poivrière, s'élève une partie hexagonale percée de fenêtres cintrées et couronnées par un toit aigu. On distingue dans la ville de nombreux pignons à redent, des tourelles pointues et légères, de formes variées. Dans le fond s'étend une campagne riante, coupée de bosquets, mamelonnée de légères collines, dont l'une est garnie d'un château et d'une église.

Le xve siècle, au cours duquel les architectes de Bruges — on cite les noms de Jean Van de Poele, d'Ambroise Roelants, de Jean Beyts, de Michel Goetghebuer, de Georges Weylaert — firent preuve d'une grande originalité, ne fut pourtant pas un siècle monumental. On continue d'achever, de renouveler les grandes constructions : églises, hôtel de ville, etc. Comme édifices partiels, nous devons entre autres à cette époque la chapelle de l'Ambulatoire et les chapelles absidiales de Saint-Sauveur, la partie postérieure, la voûte à pendentifs de l'Hôtel de ville, l'exquis portail construit au pied de la tour de Notre-Dame, la chapelle supérieure du Saint-Sang, la voûte si pittoresque surplombant la rue de l'Ane-Aveugle.

Ce sont les gros négociants et les bourgeois surtout qui construisent, et dans cette architecture privée un style local se fait jour. Ce n'est plus la personne urbaine qui élève un Beffroi, une Halle, un *Steedhuus*. C'est une collectivité moindre : une hanse, une colonie étrangère, une corporation, qui bâtit des hôtels, — ou bien même, ce sont les simples particuliers chez qui s'éveille le goût de la demeure individuelle. De nom-

1. Il existe à l'église Saint-Jacques à Bruges un fort beau tableau anonyme qui porte la date de 1480, représentant la légende de sainte Lucie de Syracuse et dont le fond nous donne également une vue de la ville avec le Beffroi tel qu'il était à cette époque.

breuses maisons consulaires, presque des palais, furent édifiées pendant le xve siècle à Bruges. Seize associations de négociants appartenant à des nationalités différentes étaient établies à Bruges et possédaient des locaux d'une grande beauté. Les hôtels des Hanséates, des Florentins, des Castillans, des Génois comptaient parmi les plus remarquables. Le plan de Marc Geerhardt et l'ouvrage de Sanderus nous ont conservé le dessin de ces édifices — aujourd'hui disparus sauf le comptoir des Gênois. Les hautes façades rectangulaires, terminées en plate-forme et parfois surmontées de créneaux, sont hérissées de petites tourelles. L'hôtel des Génois, terminé en 1441, offrait un grand luxe de décoration intérieure, et l'on y voit encore aujourd'hui deux cheminées et une porte d'un beau caractère.

En fait de demeure privée, il faut citer le délicieux hôtel de la Gruuthuuse qui appartenait primitivement aux seigneurs de ce nom. La façade principale, entièrement restaurée de nos jours, date de 1465 et nous montre entre autres détails charmants une série d'élégantes lucarnes fleuronnées. La fine tourelle située à gauche est d'un dessin fort original, et peut passer pour l'un des types les plus parfaits de ces petits « campaniles », d'une utilité assez discutable, mais d'une exquise fantaisie, que les Brugeois ajoutèrent en nombre considérable aux angles de leurs façades ou même au beau milieu. La double tourelle de la chapelle du Saint-Sang (1459) n'est-elle pas aussi d'une composition unique? Bien que contemporaine à peu près de celle de la Gruuthuuse, elle ne la rappelle en rien. Ce « clocher » si svelte et un peu bizarre de la célèbre petite église se compose de deux parties accolées l'une à l'autre : la première, circulaire et surplombant l'église de ses fines arcatures surmontées d'un petit dôme gracieux ; la seconde s'élançant comme un minaret, rectangulaire à sa base, circulaire par le haut et terminé par un couronnement aigu et bulbeux. L'imagination

un peu désordonnée de ce temps se dépense en lignes capricieuses et charmantes dans ces constructions aériennes. Voyez aussi le clocher, plus lourd, mais combien original et caractéristique de l'église de Jérusalem? Le peuple tenait cet édifice pour la copie scrupuleuse de l'église du Saint-Sépulcre. Et qui sait? Peut-être, en effet, s'est-il glissé dans le dessin de ces tours de Jérusalem, du Saint-Sang et de la Gruuthuuse des souvenirs orientaux rapportés par les pieux Flamands de leurs voyages aux Lieux Saints. A partir du XVIe siècle, les architectes des Flandres, du Brabant, de la Wallonie, multiplieront ces clochers en forme de poire polygonale qui surmontent dans un grand nombre de nos villes les tours massives des églises gothiques. Sur un piédestal gigantesque et indestructible, image d'un labeur constant, les Flamands aimaient poser un couronnement, aux arabesques fantaisistes, leur rappelant je ne sais quelle vision d'Orient...

Pour en revenir à l'hôtel de la Gruuthuuse, ajoutons que la partie la plus remarquable et la plus impressionnante est certainement celle qui baigne ses pierres noirâtres dans les eaux calmes de la Reye; c'est la façade méridionale. Elle fut construite au commencement du XVe siècle. Les ogives à redent où s'enferment les fenêtres, les détails des balustrades et des gargouilles sont sculptés avec une délicatesse encore pleine de sobriété. Cette habitation princière était tout à fait digne du seigneur opulent et artiste Louis de Bruges qui l'habita dans la seconde moitié du XVe siècle. Ce gentilhomme fastueux, aux côtés de Jacques de Lalaing, incarne à merveille les goûts du XVe siècle. Il reçut dans son hôtel des rois et des princes et y rassembla la fameuse bibliothèque de la Gruuthuuse (devenue le noyau principal du département des manuscrits à la Bibliothèque nationale de Paris) qui rivalisait de splendeur avec celle de Philippe le Bon lui-même. Malgré ses dépenses excessives, le grand duc d'Occident se voyait du reste souvent

éclipsé par la noblesse flamande. Le palais que Philippe l'Asseuré s'était fait construire à Bruges ne présentait aucune particularité et les hôtels d'Adornes, de Bouchoute, de Cranenburg, surtout celui de la Gruuthuuse, avaient certes meilleure mine.

Les demeures des nobles situées dans la ville avaient conservé jusqu'au commencement du xve siècle un véritable aspect de maisons fortifiées ; c'étaient en réalité des châteaux forts qui se dressaient comme une menace pour les maisons, toutes en bois, des artisans et des bourgeois. La physionomie sombre et rébarbative des *steens* s'anime à l'époque bourguignonne. La puissance individuelle du noble est considérablement réduite. Le gentilhomme respecte les droits des communiers. Aussi sa maison n'est-elle plus un burg offensif. Elle devient, comme nous l'avons vu, d'une grande élégance. Les bourgeois enrichis cherchent à lutter avec le luxe et le bon goût architectoniques des seigneurs. Leurs habitations, inspirées des anciennes constructions de bois, sont charmantes. Les maçons brugeois découvrent enfin leur originalité dans ces façades pointues où de grandes arcatures, à moulures prismatiques montent jusqu'au faîte et encadrent les fenêtres à meneaux. Ils créent des chefs-d'œuvre comme cette adorable maison de Jean Vasqué, le type le plus pur que Bruges ait conservé de la demeure bourgeoise du xve siècle. Ils construisent en 1470 l'ancienne loge des Portefaix ou *Pynders*, avec ses culs-de-lampe si délicatement sculptés. Ils bâtissent en 1477 pour Pierre de Luxembourg, directeur général de la perception des droits et accises, cette belle maison du Tonlieu, toute sculptée, surmontée d'une balustrade ajourée portant à l'un des angles une statuette de Saint Pierre et sous la face principale les armoiries des anciens propriétaires avec les insignes de la Toison d'Or. Partout des bas-reliefs, des statues, des ornements sculptés rehaussés de polychromie, jettent des taches sonores sur les architectures

de bois aussi bien que de pierre. Les rues sont ainsi pavoisées à l'avance pour le passage des cortèges religieux et princiers ou pour le défilé pittoresque des corporations.

Malgré tout, ce xve siècle n'est pas pour Bruges un siècle architectural. La richesse et le goût ne manquent pas ; mais les énergies sont lasses. C'est dans la peinture que la ville trouve sa grandeur artistique. On recule, semble-t-il, devant les grandes constructions. L'ère monumentale s'ouvre au contraire pour les provinces brabançonnes. Bruxelles élève, en moins de cinquante-cinq ans (de 1401 à 1455) la façade entière et la flèche vertigineuse de son admirable Hôtel de ville. Et c'est un architecte brabançon, Jacques de Visscher, qui construit en Bourgogne (1440), dans la petite ville de Beaune, pour le chancelier Nicolas Rolin, ce merveilleux Hôtel-Dieu, qui est bien avec les halles d'Ypres, l'Hôtel de ville de Bruxelles, la cathédrale d'Anvers, l'un des plus étonnants chefs-d'œuvre de l'architecture flamande.

Par contre, la sculpture brugeoise ne se laisse pas encore détrôner par la statuaire brabançonne. Non seulement les *huchiers* ou sculpteurs sur bois répandaient leur fantaisie inépuisable sur les clefs de voûtes, sur les stalles ecclésiastiques, non seulement les tailleurs de pierre refouillaient des meneaux flamboyants, des pinacles fleuronnés, des blasons, des bas-reliefs, des enseignes, des gargouilles que l'on recouvrait ensuite d'une chaude peinture, mais des artistes de premier ordre exécutaient de magnifiques monuments comme les tombeaux des seigneurs d'Adornes, de Ferry de Gros et de sa femme et surtout celui de Marie de Bourgogne si somptueux sous sa dorure et ses émaux inaltérables, si sobre et si sévère de lignes. L'auteur trop peu connu de cette merveille, Pierre de Beckere, encore fidèle aux rythmes calmes de l'art médiéval fixés par Van de Werve dans la figure tombale

de Philippe le Hardi, est pourtant déjà tout pénétré d'un idéal nouveau et nous apparaît comme un grand précurseur, une sorte de Quentin Metsys de la statuaire flamande.

Bruges au XVe siècle fut non seulement la ville des peintres, mais aussi, nous l'avons dit, des miniaturistes. Leur art fut largement encouragé par Philippe le Bon. Le duc « dès son jeune aige », nous apprend David Aubert, « a eu à ses gaiges plusieurs traducteurs, « grands clercs, experts orateurs, historiens et escrip- « vains, et en diverses contrées en gros nombre dili- « gemment labourant ». La maison de Bourgogne avait des « libraries » — c'est-à-dire des bibliothèques — à Anvers, Bruxelles, Gand, Dijon, Paris et Bruges. Cette dernière était, sans contredit, la plus riche. La cité avait au XVe siècle une confrérie puissante de *librariers* qui se composait d'enlumineurs, de miniaturistes, d'écrivains, de marchands de livres, de scribes, de relieurs, de maîtres d'école, etc., et dont les membres furent souvent employés par Philippe l'Asseuré et par Louis de la Gruuthuuse qui possédait une bibliothèque aussi précieuse que celle de Charles V, roi de France, de Jean duc de Berry, de Raphaël de Marrattelis, de Philippe lui-même. Les membres les plus célèbres de cette corporation étaient : Louis Liédet ou Lyedet, Guillaume Vrelant, Maurice de Haac, Jean Paradis. C'est de leurs ateliers que sortirent sans doute la plupart des admirables manuscrits enluminés et dorés que possède encore aujourd'hui la Bibliothèque royale de Bruxelles. La peinture flamande s'y montre toute familière et anecdotique. Certes les missels sont ornés de graves figures religieuses. Mais l'originalité véritable de cet art se découvre dans les miniatures des chroniques, des romans et légendes. Les enlumineurs restent fidèles à la tradition réaliste du XIVe siècle. D'un pinceau délicat et imperturbable, ils nous tracent des tableaux familiers de l'existence quotidienne. Ce n'est

pas quelques lignes qu'il faudrait consacrer à leurs nombreux chefs-d'œuvre, mais un volume. Nous pouvons reconstituer d'après leurs minutieuses peintures la journée d'un seigneur, d'un bourgeois, d'un manant; du château nous sommes transportés au camp, du camp au tournoi, du tournoi aux champs, des champs à la forêt. Et c'est un monde animé et précis qui ressuscite, une société entière depuis le duc lui-même, couvert de son large chaperon et recevant sur la page initiale l'hommage du scribe, jusqu'au pauvre bûcheron qui abat les arbres à larges coups de cognée, jusqu'au laboureur qui sème le grain en lançant au ciel pâle de la Flandre quelque gaillarde chanson...

CHAPITRE XX

LE CRÉPUSCULE DE LA CITÉ

Une opinion communément répandue veut que Bruges entre décidément dans son sommeil séculaire vers l'an 1500. C'est vouloir précipiter les événements. Il est vrai qu'à la fin du xve siècle déjà la cité déclinait à vue d'œil. Sous la *mainbournie* ou régence de Maximilien d'Autriche, roi des Romains, l'époux de Marie de Bourgogne, de graves événements, funestes à la prospérité de la ville, se déroulèrent à Bruges. Les Flamands réclamaient la tutelle du fils de Marie de Bourgogne, Philippe le Beau, et comme le régent la leur reprenait, ils se révoltèrent et enfermèrent Maximilien dans le *Cranenburg*, un hôtel de la Grand'Place, encore debout aujourd'hui et dans lequel se réunissaient autrefois les rois, les princes, les seigneurs pour contempler les fêtes, joutes et tournois, organisés sur le forum populaire. Le souverain fut retenu prisonnier pendant quinze jours ; quelques-uns de ses fidèles, accusés par les bourgeois de trahison et de dilapidation, furent arrêtés également, et mis à mort, entre autres le chevalier-écoutète Pierre Lanchals, échanson et receveur des domaines de Maximilien. Le pape Innocent VIII intervint en faveur du roi des Romains, menaça la Flandre d'une excommunication générale ; d'autre part, les princes allemands s'armaient contre Bruges. Les révoltés relâchèrent Maximilien en lui faisant promettre par traité

une amnistie générale et l'abandon de sa *mainbournie*. Le roi des Romains accorda tout ce qu'on voulut. Devant un autel érigé sur la Grand'Place, au milieu d'un concours immense de peuple, il jura sur le Saint-Sacrement, sur un morceau de la vraie Croix, sur les Livres Saints, sur les reliques de saint Donatien et le canon de la messe, d'observer fidèlement le traité. Les Brugeois, ce jour-là, durent frémir d'orgueil en voyant, comme au temps de la puissance municipale, leur souverain s'humilier devant eux.

Ce fut le dernier grand jour de la Commune. Maximilien, aussitôt libre, s'empressa de violer ses engagements. Il revint à Bruges à la tête d'une armée nombreuse. La ville dut se rendre à merci et payer une indemnité de quatre-vingts couronnes d'or. Les coffres toujours vides de Maximilien se remplirent pour quelque temps. La légende veut aussi qu'à partir de ce moment les Brugeois furent obligés d'entretenir les nombreux cygnes qui circulent sur les canaux de la cité. Cette charge leur fut imposée en expiation du meurtre de Pierre Lanchals, leur écoutête. *Lanchals* en flamand signifie *long col,* et les blancs oiseaux, aux longs cous onduleux, au plumage neigeux où les poètes voient le reflet des âmes virginales, les cygnes, les beaux cygnes de Bruges porteraient dans leur grâce immaculée le souvenir d'un assassinat... Mais la légende a tort. Bien avant la mort de Pierre Lanchals, les fiers et mélancoliques oiseaux avaient fait de la belle Commune leur séjour de prédilection. Dans le tableau de Sienne où l'on voit Bruges au xve siècle, ils peuplent les fossés, comme de célestes gardiens immobilisés dans une moire transparente...

Les cygnes brugeois n'ont pas trempé leurs plumes dans le sang. La vengeance de Maximilien ne s'ennoblit pas d'un trait aussi délicat. Elle fut brutalement intéressée. Les Brugeois lui versèrent beaucoup d'or. De plus les magistrats et les principaux mutins, nu-pieds,

vêtus de noir, privés de ceinture, furent obligés de s'agenouiller devant le roi des Romains en demandant pardon et miséricorde. Bruges en vérité ne se releva pas de cette humiliation. Pendant trois mois les boutiques furent fermées et les affaires suspendues. Le Zwîn s'ensablait de plus en plus. Sous le règne de Charles-Quint, la Commune tenta un effort suprême pour rouvrir ce canal qui lui avait donné la fortune. Mais les enquêteurs reconnurent que tous les sacrifices seraient vains. Lancelot Blondeel, le remarquable artiste qui dessina la *Cheminée du Franc*, élabora le plan d'un port nouveau sur la mer, à la hauteur de Heyst et qui serait relié à Bruges par une voie navigable à grande section. Faute d'argent le projet échoua. Les hydrographes modernes, plus heureux que Lancelot Blondeel, ont fait adopter une conception semblable.

Privée de sa grande artère maritime, éloignée de plus en plus des affaires internationales, la Commune, continua de se dépeupler. L'axe politique s'était déplacé du reste dans les provinces réunies par les ducs bourguignons. Le Brabant par sa situation centrale, sa richesse naissante prenait, nous l'avons vu, une situation prépondérante. Un jeune port, florissant et sûr, Anvers, détournait les commerçants, négociants et banquiers de la Venise du Nord. Quatre ou cinq mille maisons étaient vides à Bruges au commencement du XVIe siècle; la dette de la ville était considérable. On eut beau réduire à cinq sols l'achat du titre de « bourgeois de Bruges », les habitants continuaient de déserter. Les Hanséates, les *Lombards*, les Florentins, les Génois s'installaient à Anvers; leurs beaux hôtels tombaient en ruines, et quand on les remplaçait c'était par de modestes demeures. La sévérité de Charles-Quint, les horreurs de la guerre religieuse sous le règne de Philippe II n'étaient pas faites pour ramener la paix et la fortune. A la fin du XVIe siècle, Bruges avait perdu décidément toute importance. Elle ne profita en aucune façon des décou-

vertes de Vasco de Gama et de Christophe Colomb qui remuèrent le monde; elle resta à l'écart du grand mouvement d'affaires provoqué par ces événements considérables. Le moyen âge prenait fin. Bruges, la grande cité médiévale, se préparait au repos, dédaigneuse et résignée, et laissait grandir sa jeune rivale, Anvers, dans le rayonnement de la Renaissance.

Pourtant Bruges resta coquette. Elle continua de veiller à sa beauté, et le chroniqueur Barlandus peut écrire : « Gand, Anvers, Bruxelles, Louvain, Malines sont de belles villes, *sed nihil ad Brugas,* » rien en comparaison de Bruges. Quelques-unes des merveilles architecturales et sculpturales de la cité datent de cette époque. Après avoir été un foyer intense de production artistique, la ville ne pouvait pas en cinquante, ni même en cent ans, perdre tout son prestige et déchoir de son ancienne splendeur. Des artistes accouraient de toutes parts. On éleva des édifices charmants dans le cours du XVIe siècle. Bruges possédait toujours une école de peinture et de sculpture très indépendante et qui disputait le premier rang aux écoles de Bruxelles, de Liège et même aux ateliers d'Anvers qu'animait un souffle de rénovation féconde. La Renaissance n'apparaît qu'assez tard dans la Venise du Nord, mais elle fait pousser dans ce beau centre d'art, si fécond et si productif, quelques-unes de ses fleurs les plus séduisantes.

Le XVIe siècle, dans sa première moitié, fut une époque de transition à Bruges, tout au moins au point de vue architectural. Les locaux du Franc, le portail du Saint-Sang et le Petit Greffe criminel en offrent les preuves. De l'hôtel du Franc construit d'après les plans du célèbre architecte Jean Van de Poele, sous sa direction et celle de ses successeurs, Godefroid Cauwe et Roger Wittebroot, il ne reste plus que la façade donnant sur le canal des Marbriers, charmante construction dont les quatre pignons pointus d'une disposition encore médiévale sont flanqués de quatre tourelles délicates,

terminées par une sorte de lanternon élancé. Des bouquets en fer battu, forgés par Michel Willays, s'épanouissaient autrefois au-dessus de ces tourelles ; ils étaient peints et dorés, et brillaient au soleil avec un éclat d'émail. Il est peu d'œuvres architecturales d'une ligne aérienne plus gracieuse et plus originale ; posée dans un site grave et recueilli, bordée à droite de hauts feuillages, dressée sur un rez-de-chaussée saillant qui plonge ses assises sévères dans le canal mélancolique, cette façade en triptyque, rappelant celle de la Gruuthuuse, est une des créations les plus caractéristiques du génie brugeois. Le portail si délicat de l'escalier du Saint-Sang et le petit Greffe criminel tout à côté, un vrai bijou rehaussé d'exquis médaillons, datent également de la première moitié du XVIe siècle, et dans ces deux monuments d'un goût raffiné le gothique flamboyant se combine élégamment avec les lignes de la première Renaissance. Deux autres chefs-d'œuvre d'architecture encore que le local des Arbalétriers surmonté d'une tourelle svelte et hardie — l'une des plus jolies qu'il soit possible de voir à Bruges — et cette adorable tribune de Van Outvelde, en briques façonnées, suspendue si délicatement dans une touffe de verdure à côté du pont Flamand, au-dessus d'un canal tranquille où se mirent ses trois faces sillonnées d'arcatures sinueuses.

Les maçons ne reculent plus devant aucune difficulté et la modeste brique avec laquelle ils élevaient au XIIIe siècle des tours et des constructions massives est employée par eux avec une délicatesse incroyable. Les hôtels corporatifs, les demeures particulières deviennent de plus en plus riches. Si les trésors communaux s'épuisent, quelques gildes et quelques familles ont conservé de grosses fortunes et l'architecture « privée » est pleine encore de vitalité indépendante. Elle crée la fastueuse maison des Cordonniers, les pignons de la rue de Jérusalem, la petite et coquette maison de l'Ai-

guille, etc. Chose remarquable : les maisons qui donnent aux rues de Bruges ce cachet soi-disant médiéval datent presque toutes du XVIe et même du XVIIe siècle. Il est vrai que, jusque vers l'an 1610, le dessin de certaines façades ressemble encore à celui que nous avons rencontré à la fin du XVe siècle, c'est-à-dire que les travées des fenêtres continuent de s'encadrer d'une arcature ou moulure s'élançant jusqu'au sommet du pignon. Ce système, s'il n'est pas d'invention purement brugeoise, fut appliqué ici avec un singulier bonheur et l'on comprend que les architectes et maçons de la grande cité flamande n'y aient pas facilement renoncé.

Il n'apparaît pas toutefois dans l'admirable façade de l'ancien Greffe du Franc, commencée en 1535 — dix ans plus tard que le *Vierscare* du Franc — par le maître maçon Chrétien Sixdeniers sur les plans fournis par Jean Wallot, tailleur de pierre. L'œuvre cette fois est conçue dans le style de la plus pure Renaissance. Tout souvenir du moyen âge a disparu. Les fenêtres sont séparées par de jolies couronnes corinthiennes cannelées ou torses ; une frise délicate court à chaque étage ; les pignons sont limités par des rampants en forme de consoles. Les nombreuses statues, les armoiries de la façade sont entièrement dorées, et cette petite construction, toute brillante, ressemble à quelque coffret italien, à quelque meuble précieux démesurément agrandi.

Si l'architecture n'est influencée que tardivement par le nouveau style, la statuaire brugeoise qui allait traverser quelques-unes de ses années les plus brillantes et nous léguer un chef-d'œuvre illustre, est dégagée au contraire dès le commencement du XVIe siècle des influences gothiques encore si sensibles dans le tombeau de Marie de Bourgogne exécuté tout à la fin du XVe siècle. C'est donc surtout sur les sculpteurs que « l'esprit nouveau » devait agir à Bruges. On en chercherait en vain la preuve dans le monument de

Charles le Téméraire dessiné par Corneille Floris avec l'évident souci de reproduire l'ordonnance du chef-d'œuvre de Pierre de Beckere. Par contre la célèbre *Cheminée du Franc* est véritablement une œuvre des temps modernes, d'une technique merveilleuse, d'une incomparable virtuosité manuelle, mais dans laquelle on trouverait difficilement un rayon même affaibli de cette foi si vive chez les maîtres du siècle précédent. Cette *Cheminée* est un « morceau » de sculpture d'une exécution unique mais en désaccord avec toutes les exigences du cadre. Le détail ornemental, la boiserie, le manteau sont disproportionnés avec la petite salle qu'ils décorent. Ils nuisent à l'harmonie architecturale. Les sculpteurs ne se plient plus aux nécessités de l'ensemble. Leur œuvre fait surtout briller leur habileté personnelle. Un souffle d'individualisme a traversé les arts. L'italianisme menace de troubler le bel équilibre du génie flamand.

Toutefois les auteurs de la *Cheminée,* ne se laissent point détourner de l'idéal qui guida leurs ancêtres, un idéal simple de portraitistes naïfs et puissants. Si la *Cheminée du Franc* n'a plus la même valeur d'heureuse pondération, de relativité architectonique atteinte par Sluter dans son *Portail* et son *Puits de Moïse,* par Claes Van de Werve dans son mausolée de Philippe le Hardi, par Pierre de Beckere dans son tombeau de Marie de Bourgogne, les portraits qu'elle montre (celui de Charles-Quint entre autres élégant et intime sous l'attitude impériale) sont dignes d'être placés à côté des inoubliables effigies du premier duc bourguignon et de la malheureuse fille de Charles le Téméraire.

La *Cheminée du Franc* fut dessinée par Lancelot Blondeel, de Poperinghe, et sculptée en 1529 par Guyot de Beaugrant. Ce Lancelot Blondeel dont nous avons déjà parlé plus haut est le type accompli de l'artiste de la Renaissance. Ses aptitudes sont d'une variété déroutante. Il était à la fois architecte, ingénieur, topographe, peintre, sculpteur, graveur. Il dessina non seulement la

Cheminée du Franc, mais celle de l'Ancien Greffe et nombre d'autres ornements sculpturaux. L'architecte en lui nuisit beaucoup au peintre et les rinceaux dorés dont il entoura ses compositions picturales sont souvent d'un effet détestable. On ne doit pas s'étonner si ces maîtres du XVIe siècle, avides de s'instruire, sollicités par la pratique de tous les arts, trop dilettantes déjà, perdaient la forte vertu de la méditation, ne traduisaient plus dans leurs œuvres les ravissements intérieurs de leurs illustres ancêtres de l'ère gothique, et ne réussissaient pas à manifester un génie incontestable dans un des aspects de la beauté.

On trouve pourtant encore à Bruges, dans le cours du XVIe siècle, un artiste savant, éclairé, « dilettante », singulièrement concentré avec cela et tout à fait digne de continuer la grande lignée des peintres brugeois. C'est Pierre Pourbus, architecte, peintre, géographe, organisateur de fêtes publiques, né en Hollande à Gouda et reçu franc-maître de Saint-Luc à Bruges en 1543. On voit de lui, au Musée, à Saint-Sauveur, à Saint-Jacques, à Notre-Dame, des œuvres religieuses d'une ordonnance relativement sévère, très éloignées des violences romanisantes, et l'on admire des portraits qui semblent, pour la patience de la facture et la gravité du style, d'un élève direct de Van Eyck. A voir les types, énergiques mais trop matériels, puissants mais trop plantureux, nobles souvent mais trop gras que Pourbus fixe dans ses tableaux corporatifs, on peut se représenter ce qu'était la race brugeoise à cette époque, ce qu'étaient devenus les Flamings de la primitive West-Flandre, ces compagnons brugeois dont Guillaume le Breton vantait l'élégance, qui tenaient tête aux chevaliers de France et qui, sous Philippe le Bon encore, ne craignaient pas d'attaquer leur suzerain et sa suite en pleine rue. La race demeurait saine et vigoureuse ; la résistance physique restait admirable sans doute comme au treizième siècle ; mais dans cette popu-

lation naturellement encline aux excès de table, les fêtes bourguignonnes avaient développé outre mesure l'amour des ripailles et des beuveries interminables. Les gildes, les corporations, les serments, les confréries subsistaient. Mais qui se souvenait de leur destination originaire ? Les *ommegangs*, les *landjuweelen*, les concours de tirs, les cortèges, les banquets étaient devenus la préoccupation essentielle des confrères. La notion de la solidarité corporative s'obscurcissait et en même temps l'amour de l'indépendance communale. On n'aurait plus sacrifié héroïquement sa vie pour le maintien ou l'obtention d'une charte. On versait généreusement de l'argent pour orner la chapelle ou l'hôtel de la corporation, pour commander les tableaux votifs aux artistes célèbres, on perpétuait religieusement les repas qui déjà dans les gildes saxonnes terminaient les grandes assemblées trimestrielles des *Frères du Banquet*, mais la grande foi désintéressée se mourait et, en même temps qu'elle, la vie spirituelle et artistique était atteinte à l'âme.

*
* *

Au XVIIe siècle l'art brugeois touche à sa fin. On ne peut plus citer que quelques rares noms d'artistes. Pourtant on trouve encore de nombreuses et charmantes maisons datant du XVIIe siècle avec médaillons sculptés en pierre blanche, clefs d'arcades taillées en diamant. Le grand mouvement de rénovation artistique provoqué par les Jésuites après la guerre religieuse n'est pas sans exercer une influence heureuse sur la production brugeoise. C'est le Père Pierre Huyssens qui fournit les plans de l'église de Sainte-Walburge commencée en 1619. De cette époque aussi la ville a conservé l'église de Sainte-Anne avec tout son mobilier du temps espagnol et une partie de l'Abbaye des Dunes transformée en séminaire. En 1662 nous rencontrons de nouveau un religieux, le chanoine Frédéric van

Hillewerve, qui se distingue comme architecte et dirige l'édification de la Prévôté, type encore supportable de la seconde Renaissance. Les constructeurs brugeois élèvent toujours de riches demeures corporatives. La maison des Maçons, entre autres, montre fièrement sa puissante façade décorée de bas-reliefs, et dont le pignon percé de trois fenêtres cintrées et bordé de consoles superposées supporte allégrement un arc rompu d'où s'échappent de grosses flammes de pierres dorées. La sculpture de ce temps a laissé également quelques traces et il convient de citer deux monuments de caractère différent : la chaire de Vérité de Saint-Jacques, surchargée d'ornementation mais d'un métier remarquable et les beaux lions sculptés par Stalpaert en 1629 et qui sur les larges balustrades de marbre d'un pont vétuste regardent indéfiniment les mornes eaux coulant dans les anciens fossés de la ville.

Ce sont les dernières créations artistiques de Bruges. La vie de la cité s'éteint d'année en année et l'art y meurt complètement à la fin du XVIIe siècle. De grands édifices, devenus inutiles, tels que la Water-halle, certains hôtels consulaires : l'hôtel de Mâle entre autres, sont démolis. La ville lentement, sûrement s'éteint dans une vieillesse pauvre et triste. C'est avec peine que les innombrables *Godshuizen*, Hôtels-Dieu, hospitalisent les malheureux et les mendiants. L'existence sociale, politique, artistique de Bruges est brisée. Les pulsations de l'âme urbaine sont arrêtées. La Révolution française achève l'œuvre de la ruine, du paupérisme et des siècles. A l'aurore de l'ère contemporaine Bruges est morte ; elle s'enveloppe d'un voile d'oubli ; elle devient une nécropole que n'attire aucun poète, aucun artiste ; la grandeur de sa mélancolie est méconnue ; on dédaigne les merveilles ensevelies dans ce tombeau illustre. Les préfets de l'empire oublièrent les tableaux de Memling en faisant « leur moisson de

chefs-d'œuvre ». Les Brugeois eux-mêmes ignoraient les splendeurs de leur ville et semblaient envahis par l'oubli de l'histoire, brisés par l'héroïsme et la grandeur de leurs aïeux. « Je n'exagère rien, écrivait Vitet « vers 1860, en disant qu'il y a trente ans encore, un « étranger, un, curieux passant à Bruges une journée, « n'avait aucune chance de rencontrer quelqù'un qui lui « donnât conseil de visiter l'Hôpital et que si, par hasard, « il entendait parler d'une certaine châsse admirable- « ment peinte et dévotement conservée dans ce lieu, « essayer de la voir était du temps perdu, car il trouvait « les portes closes. »

CHAPITRE XXI

MORT ET RÉSURRECTION

Pourtant, et les lignes de Vitet le prouvent, quelques âmes passionnées veillaient dans ce sanctuaire abandonné. L'esprit ancien survivait, méconnu de la foule, mais soigneusement entretenu par quelques êtres d'élite comme la pâle lampe du temple qui semble se consumer dans l'ombre et ne s'éteint jamais... Bruges s'est merveilleusement conservée grâce d'abord à l'indifférence, à la pauvreté des masses. La ruine publique pendant plus d'un siècle n'a pas permis qu'on démolît pour reconstruire. Enfermée dans une existence dévote et simple, crédule, effacée, presque inerte, la population de Bruges n'a point évolué pendant ces longues années de deuil, n'a point remué le somptueux mobilier de la grande cité assombrie. Le temps seul faisait son œuvre, une œuvre admirable d'achèvement artistique, d'harmonie et de poésie. Sur les murailles, pour les yeux sensibles et instruits, il étalait des patines vivantes, ombres tangibles des âges disparus ; entre les monuments des différentes époques il établissait, par son action lente et profonde, une remarquable unité de sentiment et d'aspect ; partout il répandait le calme et la noblesse dont s'enveloppe la véritable beauté ; et comme pour souligner la vie supérieure des grands êtres de pierre il faisait pousser sur les rives des

canaux, entre les petites maisons pointues, des saules aux chevelures traînantes, des arbres touffus qui, dans les plus beaux sites de la ville, viennent orner, comme des tapis de verdure, le pied des hautes tours finement dessinées dans les perspectives lointaines...

Les amants de Bruges doivent leurs meilleures joies à ce respect du temps pour la célèbre cité. Sa beauté mortuaire est restée inviolée. Que l'on se promène dans les vieilles rues, que l'on embrasse du regard les grands monuments, que l'on rêve devant la face sans rides du vieux Lac d'Amour, que du haut des remparts, au pied de quelque robuste moulin, on contemple, par delà les bastilles trapues des anciennes portes, la ville tout entière avec ces trois grandes tours levant leur front tragique sur « le troupeau des toits en tas », — jamais une ligne, un ton disparate, jamais un obstacle ne vient s'interposer entre notre imagination et la beauté des choses. La vie actuelle ne dérange point la vie d'autrefois. Les taches sont si légères qu'elles disparaissent dans l'ensemble. Ce n'est pas une époque déterminée qui ressurgit devant nous. Ce sont plusieurs siècles qui luttent sous nos yeux, s'agitent, s'enfièvrent, se haussent vers l'idéal. Ce n'est pas la ville à tel ou tel âge de son existence que nous revoyons ; c'est la personne urbaine dans la totalité de ses passions, de ses combats, de ses rêves.

Hélas ! cette existence supérieure et idéale de la cité, combien sont capables de l'évoquer, combien d'êtres peuvent se contenter de cette résurrection platonique des siècles de grandeur ! La masse des hommes ignore ces joies ; elle exige la réalité ; elle ne connaît que la jouissance et les biens sensibles. La population de Bruges réveillée depuis quinze ou vingt ans n'a pas échappé à cette loi. En voyant leur ville si belle, en apprenant sa richesse d'autrefois, les Brugeois ont voulu retrouver cette splendeur, reconquérir cette opulence. On a restauré beaucoup de maisons pour affirmer le culte

où l'on tenait les œuvres du passé. On a commis beaucoup de méfaits, sous ce prétexte, mais aujourd'hui, reconnaissons-le, ces arrangements se font avec un goût véritable. De plus on s'est avisé de rendre à Bruges la source de son ancienne prospérité, de rouvrir un canal mettant la cité en communication avec la mer. Le vaste projet que la ville, aidée par le talent de Lancelot Blondeel, n'avait pu réaliser au XVIe siècle, la municipalité d'aujourd'hui, soutenue par l'enthousiasme et les sacrifices de la population, entend le réaliser. Bruges veut redevenir la ville du XVe siècle ; elle veut que dans les rues où croît la mousse retentisse de nouveau la *Werccloche* de la défunte Commune.

Inclinons-nous ; c'est la vie qui passe. Poètes, artistes, historiens, nous n'avons pas le droit de garder pour nous le charme d'un rêve égoïste. Épousons la vie plutôt que de la repousser. Guidons-la, ne l'arrêtons pas. Si touchant, si haut que puisse être le rêve de l'irréel Carillonneur de Rodenbach il faut hélas ! en détruire la trompeuse illusion. C'est aller à l'encontre de la beauté que de vouloir empêcher le réveil d'une race. Qu'une ville nouvelle s'ajoute à la Bruges d'autrefois, quel est le mal après tout ? Importe-t-il qu'une cité soit morte pour être belle ? Rome trois fois ressuscitée est-elle moins émouvante, moins tragique que si depuis des siècles sa vie s'était éteinte ? Mais veillons jalousement sur l'illustre Commune flamande ; qu'elle devienne le patrimoine de l'humanité, qu'elle soit un enseignement de beauté et d'énergie comme Athènes, Florence, la Ville Éternelle ; et surtout qu'elle soit respectée par les Brugeois d'aujourd'hui pour que durant de longues années elle continue d'exalter, de féconder nos âmes de toute la grandeur de son existence passée.

J'ai sous les yeux, en terminant cet *Essai*, la reproduction d'un merveilleux petit dessin du musée d'Anvers attribué à Jean Van Eyck et dont le musée de Bruges possède une réplique. On y voit au premier

plan sainte Barbe feuilletant de la main droite un psautier enluminé et tenant de la main gauche une longue palme légère et gracieuse. Derrière la sainte, sur un fond de paysage aux détails minuscules, se dresse une grosse tour d'église. Les artisans : maçons, tailleurs de pierre, apprentis, s'agitent aux pieds de l'édifice symbolique. Le premier étage seulement est atteint. Quelques imagiers travaillent sur le faîte du monument inachevé.

Cette construction gothique, arrêtée dans l'élan vertigineux de ses pierres accumulées, de proportions prodigieuses et d'un art extrême dans ses ornements sculptés, ne représente-t-elle pas l'œuvre des Brugeois de jadis, œuvre essentiellement médiévale, interrompue en plein essor, en pleine splendeur ? Engourdis pendant des années les travailleurs de la tour reprennent leur labeur, tandis que la petite patronne aux cheveux fins, au visage candide, tourne un nouveau feuillet de son missel. Bruges veut ajouter un étage à cet admirable piédestal. Puisse-t-elle réussir et ne pas gâter par des additions malencontreuses ce clocher brisé où son luxe et sa force d'autrefois palpitent avec une éloquence si émouvante dans les hautes fissures des ogives et la dentelle ténue des balcons...

FIN

POST-SCRIPTUM BIBLIOGRAPHIQUE

Mon travail sur Bruges étant avant tout un essai de philosophie historique et artistique, je n'ai pas cru devoir troubler le lecteur par les notes qu'il m'eût été facile d'accumuler au bas des pages. Toutefois je tiens à rassurer les érudits que cette absence de « preuves » pourrait mettre en méfiance. Ils auront pu s'apercevoir qu'en parlant des œuvres d'art c'est l'étude directe des monuments, des tableaux, etc., qui a fourni la substance principale de mes appréciations critiques. J'estime que pour bien parler d'une production artistique il est plus important « de s'occuper de l'œuvre en soi, poétique, insciente » comme eût dit Flaubert, que d'examiner les pièces d'archives qui s'y rapportent. Mais, après avoir accordé un droit dominant à l'émotion, je reconnais qu'en se passant des garanties de l'érudition on risquerait de tomber souvent dans l'absurdité pure.

Voici une liste des principaux ouvrages que j'ai consultés avec fruit pour l'histoire de l'art flamand.

1. Dehaisnes (l'abbé). — *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*. Lille, 1886, 3 vol. in-fol. Les deux volumes de preuves ont rendu les plus grands services aux historiens de l'art. En deman-

dant communication du troisième volume à la Bibliothèque royale de Bruxelles pour relire les pages consacrées à Sluter, j'ai eu le regret de constater que le volume n'était pas seulement découpé.

2. Courajod. — *La sculpture bourguignonne au XVe siècle* (Gazette des Beaux-Arts, 1885). On sait que l'ancien conservateur du Louvre a renouvelé l'histoire de la sculpture en France. Le *Puits de Moïse* était pour lui le point de départ de la statuaire française. Nous croyons avoir complété ses études en montrant ce qu'étaient en réalité les *Flamands* réunis à Dijon.

3. J.-A. Crowe et G.-B. Cavalcaselle. — *Les Anciens peintres flamands, leur vie et leurs œuvres.* Traduit de l'anglais par O. Delepierre, annoté et augmenté de documents inédits par Alex. Pinchart et Charles Ruelens. Bruxelles, F. Heussner, 1862. Cet ouvrage fait encore autorité. C'est peut-être le meilleur travail d'ensemble qui existe sur la peinture flamande de « l'époque brugeoise ». La partie qui concerne les origines a toutefois bien vieilli. Les auteurs ont des appréciations extraordinaires sur Broederlam par exemple. L'importance des rapports entre sculpteurs et peintres que nous avons mise en lumière leur échappe complètement. Le commentaire de M. Ruelens sur les Van Eyck est d'un homme qui n'ignore aucun document mais ne connaît aucune des œuvres. La question des Van Eyck se complique d'une « littérature » considérable. En vue d'un travail spécial sur le Maître de l'*Adoration* nous avons catalogué près de 200 livres, brochures, articles. On comprendra que nous nous abstenions de fournir cette liste.

4. Fromentin. — *Les Maîtres d'autrefois,* 1885. Un érudit se serait abstenu de signaler dans sa bibliographie ce livre merveilleusement intuitif dont l'éloge n'est plus à faire. Je n'aurais garde de commettre cet oubli. Les quelques pages sur Jean Van Eyck sont parmi les plus belles du célèbre peintre-écrivain.

5. La Borde (de). — *Les Ducs de Bourgogne,* Paris, 1849. Ouvrage fondamental pour l'étude de l'art à l'époque bourguignonne. L'auteur n'a jamais publié que les preuves de l'ouvrage qu'il comptait écrire. Elles ont

suffi à mettre en pleine lumière le caractère de l'art bourguignon ; c'est par elles que l'on connaît maints détails de la vie de Jean Van Eyck. La préface est pleine d'idées.

6. Michiels A. — *Les peintres brugeois* (extraits de la *Peinture flamande* du même). Bruxelles, 1846. Biographies familières. Michiels est plein de défauts, mais son œuvre est trop décriée. La plupart des critiques et vulgarisateurs ne connaissent l'art flamand qu'à travers ses pages romantiques.

7. Du même. — *L'art flamand dans l'Est et le Midi de la France*. Paris, Renouard, 1877. On y trouvera la seule étude d'ensemble qui ait été publiée jusqu'à présent sur la sculpture flamande en Bourgogne. Les données en ont vieilli depuis les travaux de MM. Courajod, Prost et Monget.

8. Monget, Cyprien. — La *Chartreuse de Dijon, d'après les documents des archives de Bourgogne*. Tome I, 1898. Montreuil-sur-Mer. Indispensable pour l'étude de la vie de Sluter et de tous les maîtres « flamands » occupés à la décoration de la Chartreuse. L'auteur a mis patiemment bout à bout ses documents d'archives. Aucune vue esthétique ne se dégage de sa mosaïque documentaire.

9. Pinchart A. — *Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits*. Gand, 1860-1881. 3 volumes in-8. A révélé l'existence de certains miniaturistes du xve siècle.

10. Prost. — *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, 1890. *Une nouvelle source de documents sur les artistes dijonnais*. Série d'articles fort curieux sur les successeurs de Sluter.

11. Reusens E. — *Éléments d'archéologie chrétienne*, 2 vol. Louvain, 1875. Ouvrage sérieux, excellent au point de vue de l'architecture et de l'art décoratif. Aucun Belge n'a produit un meilleur travail d'ensemble sur l'art flamand et wallon.

12. Schayes (A.-G.-B.). — *Histoire de l'architecture en Belgique*, 4 vol. in-8. Bruxelles. Il n'existe pas d'autre étude générale sur l'architecture en Belgique. Ce travail, assez sec, a de grandes qualités ; mais il a beau-

coup vieilli. Presque tous les renseignements concernant les édifices de Bruges sont erronés. Pour la description architectonique des monuments nous avons dû le plus souvent nous contenter de notes personnelles. Pour éviter les erreurs concernant l'architecture brugeoise, nous avons demandé à M. de Wulf, directeur des travaux de la ville de vouloir bien relire les épreuves de notre étude. Ce savant architecte s'est prêté complaisamment à notre désir et nous a retourné notre travail avec une appréciation des plus flatteuses. « Je ne vois aucune objection à vous faire, nous a-t-il écrit. » M. de Wulf a attiré notre attention sur le tableau de l'église Saint-Jacques, que nous mentionnons en note page 156.

13. Van Mander (Karl). — *Le livre des peintres*. Commentaire de M. Hymans. Paris, 1884-1885, 2 vol. in-4. Avec les documents de M. de Laborde on ne trouvera pas de meilleure source pour l'étude de Van Eyck.

14. Waagen. — *Manuel de l'histoire de la peinture*. Bruxelles, 1863. Mêmes remarques que pour le manuel de Crowe et Cavalcaselle.

15. Wauters (Alph.). — *Les Commencements de l'ancienne école de peinture antérieure aux Van Eyck*. Bulletin de l'Académie royale de Belgique, 3e série, tome V. Le défunt archiviste de la ville de Bruxelles a le premier signalé l'influence française sur l'art flamand.

16. Wauters (A.-J.). — Neveu du précédent. *La peinture flamande*. Paris, 1883. Manuel clair et pratique.

17. Weale (W.-H. James). — *Bruges et ses environs* (Collection des Guides belges, 4e édit., Desclée, De Brouwer et Cie, Bruges, 1884). Travail d'apparence modeste, mais de fond solide et sûr. Le meilleur — le seul — *Cicerone* sérieux de la célèbre Commune.

J'ai mis aussi à profit les travaux publiés par le *Beffroi* revue d'art héraldique et d'archéologie dirigée autrefois par M. Weale (Bruges, 1883-1873), et les nombreuses études parues dans la *Flandre* (revue des monuments d'histoire et d'antiquités, Bruges, 1867-1885, in-8).

*
* *

Pour la partie historique, où je n'ai pas cherché à exposer des vues originales mais à condenser les meilleurs travaux, je me suis servi particulièrement des ouvrages suivants :

18. Barante (de). — *Histoire des ducs de Bourgogne*. Édit. Gachard, Bruxelles, 1838. Ce célèbre travail qui n'est pas autre chose qu'une réimpression en français moderne des chroniques des XIV et XVe siècles reste, malgré tout, le meilleur des guides à travers les événements de l'époque bourguignonne. Les figures des principaux acteurs du XVe siècle y ont grand relief. Les historiens modernes préoccupés exclusivement de la vie des foules négligent trop souvent de mettre en lumière l'action de certaines individualités sur leur temps. La « formule » des livres d'histoire de l'avenir consistera peut-être en un compromis entre la vieille manière française de M. de Barante et la nouvelle méthode germanique que M. Pirenne s'est assimilé pour sa remarquable *Histoire de Belgique*.

19. Boutaric. — *La France sous Philippe le Bel*. Paris, 1861, in-8, exposé complet bien qu'un peu vieilli, de la civilisation au XIIIe et au XIVe siècles.

20. Funck-Brentano (Frantz). — *Philippe le Bel en Flandre*. Paris, 1897. Peinture remarquable de la situation économique et morale de la Flandre au XIIIe siècle ; portraits intéressants, vivants des grandes figures de cette époque ; exposé concis des événements. L'auteur ne s'est servi que de documents contemporains. Ce livre nous a servi de guide pour l'étude politique du XIIIe siècle brugeois. M. Pirenne aussi y a fait de nombreux emprunts. Nous devons toutefois faire une réserve au sujet des appréciations de M. Funck sur les événements de la fin du XIIIe siècle. L'auteur de *Philippe le Bel en Flandre* dit : « Les historiens « modernes se trompent lorsqu'ils donnent au mot « *leliaert* une signification outrageante pour ceux qui le « portaient ; on ne saurait méconnaître davantage le « caractère de ces événements, dit-il, qu'en faisant de « ce nom un synonyme de traître à la patrie ». Pour-

tant, entendons-nous. Le comte et les communiers se solidarisèrent contre un pouvoir en somme extérieur qui s'imposait violemment. Si la patrie flamande n'existait pas, il y avait le peuple flamand ; tous ceux — nobles et patriciens — qui abandonnèrent leur suzerain direct et générique, si je puis dire, pour obéir au suzerain français, peuvent être vraiment considérés sinon comme des traîtres à la patrie, du moins comme des traîtres à leur race, ce qui est bien à peu près la même chose. M. Funck-Brentano relève donc avec raison une erreur de mot chez MM. Kervyn, Vandenpeereboom et Vanderkindere ; mais il a tort de leur attribuer, pour cette seule raison, une interprétation entièrement fausse des événements.

21. Fredericq (P.). — *Essai sur le rôle politique et social des ducs de Bourgogne dans les Pays-Bas* (Gand, Hoste, 1875, 1 vol. in-8). Exposé consciencieux qui nous a rendu pour la période bourguignonne le même service que l'ouvrage de M. Funck-Brentano pour la grande époque communale.

22. Gilliodts van Severen (L.). — *Inventaire des Archives de la ville de Bruges*, 1871-1878, 7 vol. in-4. Travail considérable. Le premier volume contient les renseignements les plus curieux et les plus précis sur l'histoire, la physionomie et les mœurs anciennes de Bruges. Nul historien ne connaît mieux le passé de la célèbre Commune que M. Gilliodts van Severen. L'excellent archiviste de Bruges a bien voulu lire notre travail en épreuve et lui accorder sa pleine approbation. Nous ne pouvions souhaiter un hommage plus flatteur et un garant plus sérieux de notre conscience.

23. Du même. — *Bruges port de mer*, avec cartes et plans. Bruges, 1895, in-8. Histoire des efforts tentés par la population brugeoise pour empêcher l'ensablement du Zwîn.

24. Kervyn de Lettenhove. — *Histoire de Flandre*. Bruxelles, 1847-1850, 6 volumes in-8. Travail compact non exempt de préjugés.

25. Le Glay (Edward). — *Histoire des comtes de Flandre*. Bruxelles et Lille, 1843, 2 vol. in-8. Le récit s'arrête

à l'avènement des ducs de Bourgogne. Livre charmant, clair, ému, pittoresque, le meilleur à notre avis qui ait été écrit sur le moyen âge flamand. L'auteur a eu recours principalement aux chroniques du XIVe et du XVe siècles et n'a pas toujours été d'une exactitude scrupuleuse pour les grands événements du XIVe.

26. MONTÉGUT. — *Impressions de voyage et d'art. Souvenirs de Bourgogne* (*Revue des Deux-Mondes*, 1872). Récits charmants. L'auteur constate avec justesse que Dijon et Beaune n'étaient que les *satellites* des villes flamandes au XVe siècle. Mais il y a dans ce travail de graves erreurs d'appréciations sur les sentiments des populations flamandes à l'égard des ducs bourguignons.

27. PIRENNE (H.). — *Histoire de Belgique* (Des origines au commencement du XIVe siècle. Bruxelles, H. Lamertin, 1900, 1 vol. in-8). Le savant professeur de l'Université de Gand a publié d'abord son livre en allemand puis en français. Le volume paru n'est que la première partie de son travail. L'auteur examine avec une prédilection particulière les causes économiques des événements. Il écarte tout récit des faits extérieurs et ne consent même pas à esquisser les biographies des grandes individualités. Cette remarque faite, reconnaissons que M. Pirenne renouvelle de fond en comble l'histoire de la Belgique si mal comprise jusqu'à présent. Il montre avec une lucidité absolue les liens qui ont toujours rattaché les provinces wallonnes et flamandes. Il fait voir l'unité historique et traditionnelle des provinces réunies en monarchie depuis 1830, unité déjà réalisée politiquement par Philippe le Bon, mais qui de fait a toujours existé par suite d'une pénétration constante des influences française et germanique sur le territoire de la Belgique actuelle. Ce point de vue « inédit » de M. Pirenne, déjà exposé par lui dans un remarquable discours publié par la *Revue de l'Instruction publique*, nous l'avons adopté pour notre étude de l'art flamand. Quiconque voudra s'occuper du passé (et même du présent) politique, social, artistique, intellectuel, moral de la Belgique sera désormais tenu de s'y soumettre.

28. VAN DER KINDERE. — *Le Siècle des Artevelde*. Bruxelles,

1879, in-8. Etude très fouillée et d'une méthode très sûre sur la civilisation morale et politique de la Flandre et du Brabant au XIVe siècle.

Je mentionne en bloc les chroniqueurs des XIVe, XVe, XVIe siècles sans la lecture desquels il n'est point possible de se représenter le passé de la Flandre sous sa couleur exacte. Je cite encore quelques bonnes études publiées dans *Patria Belgica* sous la signature de MM. Buls, Ruelens, Van den Peereboom, (excellent article sur les *Gildes*), Pinchart, Hymans, etc.

Et je tiens en terminant à adresser tous mes remerciements aux conservateurs de la Bibliothèque royale de Bruxelles, M. Fétis, conservateur en chef, le R. P. van den Gheyn, conservateur des manuscrits et son adjoint M. Bacha, M. Gossart, conservateur des Imprimés, ainsi qu'à M. Müntz, conservateur de la bibliothèque des Beaux-Arts de Paris, qui tous m'ont obligeamment aidé dans mes recherches.

NOTE SUR LE GOEDENDAG

Goedendag (prononcez *goudenndague*) signifie *bonjour* en flamand. Pendant un siècle, depuis la révolte de la West-Flandre contre Philippe le Bel jusqu'à l'écrasement des milices gantoises dans les plaines de Roosebeke, le mot désigne l'arme terrible avec laquelle les rudes communiers de Bruges, de Gand, d'Ypres, désarçonnaient et massacraient les chevaliers français. Le terme est ironique et populaire. Le joueur de *goedendag* ou *goedendagdrager* tenait son arme à deux mains et s'en servait comme d'une massue. Il la lançait à pleine volée sur le chanfrein des palefrois effrayés, sur la nuque ou l'épaule des cavaliers et fantassins ; il

fendait les rangs ennemis en abattant les hommes « comme un faucheur s'avance en renversant l'herbe des prés ». Si quelque chevalier gisant sur le sol, blessé, épuisé, étouffant dans son armure, écrasé sous son destrier, levait la visière, demandait grâce et tendait son épée, le *goedendagdrager*, pour toute réponse, achevait le gentilhomme d'un coup de son formidable engin ferré. En expédiant son ennemi dans l'autre monde, il avait l'air de le saluer d'un dernier *bonjour*. De là le mot.

La célébrité du *goedendag* date de la fameuse journée de Courtrai, connue sous le nom de bataille des Eperons d'or. Ce fut, nous l'avons vu, une horrible boucherie. Les artisans de la vieille West-Flandre, dit le Chroniqueur de Saint-Denis, reçurent les barons et les gentilshommes du roi *seréement et espressément ordenés et firent les chevaliers de chevaux trébuchiers, à lances et à goudendars.*

Les archéologues belges ne sont pas d'accord sur la forme de cette arme célèbre. Comme ils ont du sang de vieux communiers dans les veines, ils se sont battus, de façon héroïque, à grand renfort de brochures, d'articles de revues et de journaux. Le *goedendag* était tout simplement un épieu fortement ferré, avait dit le peintre gantois F. de Vigne il y a cinquante ans environ, et cette opinion était docilement acceptée par tous les historiens, lorsque, il y a deux ou trois ans, M. Van Malderghem, archiviste de Bruxelles, prétendit que c'était un coutre de charrue emmanché au bout d'une hampe. L'érudition gantoise aussitôt prit feu et soutint vaillamment la thèse de de Vigne. M. Van Malderghem, de son côté, s'appuyait sur un parti considérable. On discuta sans aucune sérénité. Des injures on allait passer aux coups quand un excellent archéologue gantois, le champion le plus zélé de « l'épieu », mourut inopinément. Sa disparition calma pour quelques mois d'étrange débat. Les partisans du « coutre » semblaient

triompher. Mais leurs adversaires n'ont pas désarmé et, l'un de ces jours, nous verrons la querelle se rallumer plus furieuse que jamais.

De Vigne tirait ses arguments d'une fresque qu'il avait découverte à Gand dans les débris d'une vieille chapelle aujourd'hui transformée en brasserie et connue sous le nom de *Leugemete*, ce qui signifie *Menteuse*. La façade de la petite construction s'ornait jadis d'une horloge qui, de mémoire de Gantois, n'avait consenti à marquer l'heure exacte. La fresque, que de Vigne datait de la fin du treizième siècle, représentait des corporations guerrières précédées d'étendards et armées de boucliers, d'arcs, d'arbalètes, de longues piques ferrées où l'on reconnaissait l'antique *goedendag*. Dussé-je verser de l'huile sur le feu et me mettre à dos tous les défenseurs du « coutre », je dirai que de Vigne me paraît décidément avoir raison.

M. Van Malderghem ne cite que des textes qui ne réussissent pas à ébranler ma conviction. De Vigne, lui, apportait une preuve plastique. Il est vrai que, pour anéantir toute son argumentation, on a prétendu que la fresque de la *Leugemete* était l'œuvre d'un habile faussaire ; on a même insinué que de Vigne en était l'auteur. La « Menteuse » de la sorte continuait à mériter son nom... J'ai voulu voir, il y a quelques mois, ce qui restait de cette célèbre peinture murale. Guidé par un garçon brasseur, éclairé par une mauvaise chandelle, j'ai fait le tour de la salle obscure que décorait autrefois ce défilé de gildes guerrières. Je marchais sur des tonneaux ; des planchettes craquaient sous mes pieds ; à un moment donné, je disparus entièrement dans un foudre gigantesque ; heureusement, il était vide. Je manquai ainsi à deux ou trois reprises de me rompre le cou. Au milieu de ces péripéties tragiques, je ne perdais pas de vue les murailles, où mon cicérone promenait une lueur vacillante. J'avais beau écarquiller les yeux, je ne voyais rien, non à cause du

manque d'éclairage, mais parce que la fresque était *entièrement* détruite. Eh bien, si de Vigne s'était diverti à peindre cette grande composition dans ce singulier endroit, on trouverait encore aujourd'hui des traces sérieuses de cette belle fumisterie.

D'ailleurs la découverte récente d'un *goedendag* authentique retrouvé par M. Moens confirme mon opinion. L'arme a la même forme que l'épieu des confrères de la Leugemete sauf que la pointe de fer est moins longue dans certains épieux de la peinture murale.

Le décalque de la fresque a été pris au moment de la découverte. On peut l'admirer au musée archéologique de Gand. Les figures sont d'un fort beau style. Si faussaire il y a, c'est à en perdre le sens. Pour nous, et autant qu'on peut en juger d'après cette copie, l'œuvre remonte, non au treizième siècle, comme le disait de Vigne, mais à la fin du quatorzième. Les corporations que l'on y voit ne seraient pas contemporaines des héros de Courtrai. Elles représenteraient plutôt les intraitables Gantois qui se laissèrent massacrer, en 1382, dans les plaines de Roosebeke, autour de leur chef, Philippe van Artevelde, le fils du grand Ruwaert de Flandre. La journée de Roosebeke vit la fin de la démocratie flamande. La chevalerie française vengea le désastre de Courtrai. Les joueurs de *goedendag* furent cruellement châtiés de leur insolence. Rentrés dans leurs foyers, les survivants jetèrent dans un coin leurs armes devenues inutiles. Les *goedendags* se rouillèrent; les mortiers, les bombardelles, les ribaudequines, les coulevrines allaient parler à leur place. Et au *bonjour* plus retentissant de ces armes à feu allait bientôt se substituer la voix tonnante et sourde du canon.

TABLE DES MATIÈRES

		Pages.
PRÉFACE.		I
CHAP. I.	— La naissance de Bruges. Des origines au XIIe siècle.	9
CHAP. II.	— L'adolescence de la cité. Caractère et culture du XIIe siècle.	15
CHAP. III.	— Bruges au XIIe siècle.	20
CHAP. IV.	— L'art roman à Bruges.	24
CHAP. V.	— Les conquêtes communales.	32
CHAP. VI.	— Hommes et événements du XIIIe siècle.	39
CHAP. VII.	— L'épopée brugeoise.	45
CHAP. VIII.	— Le Beffroi.	52
CHAP. IX.	— Art et culture du XIIIe siècle.	56
CHAP. X.	— L'indépendance démocratique.	62
CHAP. XI.	— L'Hôtel de ville.	68
CHAP. XII.	— Le réalisme flamand.	72
CHAP. XIII.	— Les origines de la miniature flamande.	77
CHAP. XIV.	— Peinture et sculpture au XIVe siècle.	84
CHAP. XV.	— Les ducs de Bourgogne en Flandre.	95
CHAP. XVI.	— Le luxe bourguignon.	107
CHAP. XVII.	— La vie morale au XVe siècle.	114
CHAP. XVIII.	— L'âge d'or de la peinture flamande.	122
CHAP. XIX.	— Architecture, sculpture et miniature à Bruges au XVe siècle.	155
CHAP. XX.	— Le crépuscule de la cité, XVIe et XVIIe siècles.	163
CHAP. XXI.	— Mort et Résurrection.	174
POST-SCRIPTUM BIBLIOGRAPHIQUE.		179
Note sur le *Goedendag*.		186

Chartres. — Imprimerie DURAND, rue Fulbert.

[illegible] King of France
1350 – 1364

[illegible] Berry

Philippe le Hardi
duke of Burgundy
1342 – 1404
Princess of Flanders

Jean Sans-peur
1371 – 1419
Murdered at Bridge of Montreal

Philippe le Bon
1396 – 1467
Isabelle de Portugal

Charles le Téméraire
(1468) m. Margaret sister Edw IV
1477

Marie = Maximilian

Philippe = Joanna Castile
1506.

Charles V of Spain

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

Volumes in-18 ; chaque vol. broché : 2 fr. 50.

EXTRAIT DU CATALOGUE

H. Taine.
Philosophie de l'art dans les Pays-Bas. 2e édit.

Paul Janet.
Le Matérialisme cont. 6e éd.
Origines du social. contemp.
La philosophie de Lamennais.

J. Stuart Mill.
Auguste Comte. 6e édit.
L'utilitarisme. 2e édit.
Corresp. avec G. d'Eichthal.

Herbert Spencer.
Classification des sciences.
L'individu contre l'État. 4e éd.

Th. Ribot.
La Psych. de l'attention. 5e éd.
La Philos. de Schopen. 8e éd.
Les Mal. de la mém. 14e édit.
Les Mal. de la volonté. 15e éd.
Les Mal. de la personnalité 9e éd.

Hartmann (E. de).
La Religion de l'avenir. 4e éd.
Le Darwinisme. 6e édit.

Schopenhauer.
Essai sur le libre arbitre. 8e éd.
Fond. de la morale. 6e édit.
Pensées et fragments. 16e éd.

H. Marion.
Locke, sa vie, son œuvre. 2e éd.

L. Liard.
Logiciens angl. contem. 3e éd.
Définitions géomét. 2e éd.

Leopardi.
Opuscules et Pensées.

Naville.
Nouv. classif. des scienc. 2e éd.

A. Binet.
La psychol. du raisonnement.

Gilbert Ballet.
Le langage intérieur. 2e édit.

Mosso.
La peur. 2e édit.
La fatigue. 3e édit.

G. Tarde.
La criminalite comparée. 4e éd.
Les transform. du droit. 2e éd.
Les lois sociales. 2e éd.

Ch. Féré.
Dégénerescence et criminal.
Sensation et mouvement. 2e éd.

Ch. Richet.
Psychologie générale. 2e éd.

A. Bertrand.
La Psychologie de l'effort.

Guyau.
La genèse de l'idée de temps

Lombroso.
L'anthropol. criminelle. 3e éd.
Nouvelles recherches de psychiat. et d'anthropol. crim.
Les applications de l'anthr. crim.

Tissié.
Les rêves. 2e édit.

J. Lubbock.
Le bonheur de vivre. (2 vol.)
L'emploi de la vie. 3e édit.

E. de Roberty.
L'inconnaissable.
Agnosticisme. 2e édit.
La recherche de l'unité. 2e éd.
Aug. Comte et H. Spencer.
Le Bien et le Mal. 2e édit.
Le psychisme social. 2e édit.
Les fondements de l'éthique.
Constitution de l'éthique.

Georges Lyon.
La philosophie de Hobbes.

Queyrat.
L'imagination chez l'enfant.
L'abstraction dans l'éduc.
Les caract. et l'éduc. morale.

Wundt.
Hypnotisme et suggestion.

Fonsegrive.
La causalité efficiente.

P. Carus.
La conscience du moi.

Guillaume de Greef.
Les lois sociologiques. 2e édit.

Gustave Le Bon.
Lois psychol. de l'évolution des peuples. 3e édit.
Psychologie des foules. 3e éd.

G. Lefèvre.
Obligat. morale et Idéalisme.

G. Dumas.
Les états intellectuels dans la mélancolie.

Durkheim.
Règles de la méthode sociolog.

P. F. Thomas.
La suggestion et l'éduc. 2e éd.
Morale et éducation.

Dunan.
Théorie psychol. de l'espace.

Mario Pilo.
Psychologie du beau et de l'art.

R. Allier.
Philosophie d'Ernest Renan.

Lange.
Les émotions.

E. Boutroux.
Conting. des Lois de la nature.

L. Dugas.
Le Psittacisme.
La Timidité. 2e édition.

C. Bouglé.
Les sciences soc. en Allem.

Marie Jaëll.
Musique et psychophysiol.

Max Nordau.
Paradoxes psycholog. 3e édit.
Paradoxes sociolog. 3e édit.
Génie et talent. 2e édit.

J.-L. de Lanessan.
Morale des philos. chinois.

G. Richard.
Social. et science sociale 2e éd.

F. Le Dantec.
Le Déterminisme biologiq
L'Individualité.
Lamarckiens et Darwiniens

Fiérens-Gevaert.
Essai sur l'art contemporai
La tristesse contemp. 3e éd
Psychologie d'une ville.

A. Cresson.
La morale de Kant.

Enrico Ferri.
Les criminels dans l'art et littérature.

J. Novicow.
L'avenir de la race blanch

G. Milhaud.
La certitude logique. 2e é
Le rationnel.

Herckenrath.
Esthétique et morale.

F. Pillon.
Philos. de Ch. Secrétan.

H. Lichtenberger.
Philos. de Nietzsche 6e édi
Frag. et aphor. de Nietzsch

G. Renard.
Le régime socialiste. 2e éd

Ossip-Lourié.
Pensées de Tolstoï.
La philosophie de Tolstoï.
La philos. sociale dans Ibse

M. de Fleury.
L'âme du criminel.

Anna Lampérière.
Le rôle social de la femm

P. Lapie.
La justice par l'État.

Eug. d'Eichthal.
Social. et problèmes sociaux

Wechniakoff.
Savants, penseurs et artistes

E. Marguery.
L'œuvre d'art et l'évolution.

Duprat
Les causes sociales de la folie

Tanon.
L'évolution du droit.

Bergson.
Le rire. 2e éd.

Brunschvicg.
Introd. à la vie de l'esprit.

Hervé Blondel.
Approximations de la vérité

Mauxion.
L'éducation par l'instruction

Arréat.
Dix ans de philosophie.

F. Paulhan.
Psychologie de l'invention.
Les phénomènes affectifs. 2e é

Murisier.
Malad. du sentim. religieu

Palante
Précis de sociologie.

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 265-1901.

3 2044 012 935 763

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

Harvard College Widener Library
Cambridge, MA 02138 (617) 495-2413

WIDENER
SEP 1 0 1998
BOOK DUE
CANCELLED

WIDENER
FEB 10 4 1999
BOOK DUE
CANCELLED